The Library
of the
University of North Carolina

PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

MT262
.M9
1770

Vault

This book must not be taken from the Library building.

AUG 15 1966

FEB 6 -12 00M

G. Eichler delin. Jac. Andr. Friedrich Sc. A.V.

Leopold Mozarts

Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters

gründliche Violinschule,

mit

vier Kupfertafeln

und

einer Tabelle.

Zweyte vermehrte Auflage.

Auf Kosten des Verfassers.

Augsburg,

gedruckt bey Johann Jacob Lotter. 1770.

Ὅτι μὲν ἂν ἡμῖν τοὺς τε νέους παιδευτέον μουσικῆ, καὶ αὐτῆς δι' ἣν βίου προσεκτέον ὅπη παρείκοι, ἐδένα αὐτειπεῖν οἶομαι.

Esse igitur adolescentes nobis Musica erudiendos, ipsiusque tota Vita, *quantum fieri possit*, rationem habendam, neminem oblocuturum puto.

Aristides Quintilianus Libro II. de Musica.

Dem Hochwürdigsten
des Heil. Röm. Reichs
Fürsten
Siegmund Christoph
aus dem Hoch Reichsgräflichen Hause
von
Schrattenbach;
Erzbischoffen zu Salzburg;
des Heil. Röm. Stuhls
gebohrnen Legaten,
und
Primaten des Deutschlandes.

Meinem gnädigsten Landesfürsten und Herrn.

500191
787.1
M939g
Music
Lib

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/leopoldmozartshomoza

Hochwürdigſter des Heil. Röm. Reichs

Fürſt!

Gnädigſter Landesfürſt und Herr!

Euer Hochfürſtl. Gnaden darf ich nun auch die zweyte Auflage meiner Violinſchule unterthänigſt widmen, welche, da ſie zur Unterweiſung

der Jugend geschrieben ist, durch die grosse Gnade und vätterliche Sorge, mit welcher Euer Hochfürstl. Gnaden für die Erziehung der Jugend wachen, erst ein erhebliches Werk wird.

Ich würde der Bescheidenheit Euer Hochfürstl. Gnaden zu nahe tretten, wenn ich diese Zuschrift in eine Lobrede verwandeln wollte; und der Raum würde zu enge seyn, wenn ich das Glück, so Salzburg unter Euer Hochfürstl. Gnaden gesegneten Regierung genüsset, beschreiben sollte. Ich überlasse es Kirchen und Altären, Weisenhäusern, Spittälern und andern nützlichen

chen Gebäuden, Stadtthorn, Statuen und Monumenten ꝛc. den Ruhm eines so grossen Fürsten bey unsern Nachkömmlingen zu verbreiten.

Der gütige GOtt erhalte Euer Hochfürstl. Gnaden in die spätesten Jahre, und lasse Sie zu sonderbaren Trost aller getreuen Unterthanen das fünfzigjährige Priesterthum gesund, vergnügt, und weit, ja sehr weit überleben.

Dieses sind die brünstigsten Wünsche, die ich vor den Thron des Allerhöchsten bringe: mich aber und die meinigen zu

Dero

Zuschrift.

Dero höchsten Gnaden empfehle und mit tiefester Unterwerfung mich nenne

Euer Hochfürstl. Gnaden

Meines gnädigsten Fürsten und Herrn

unterthänigsten und gehorsamsten

Leopold Mozart.

Vorbericht
der zweyten Auflage.

Jede neue Auflage eines Buches pflegt man auch mit einer neuen Vorrede zu verſehen. Von dieſer zweyten Auflage meiner Violinſchule habe zwar nicht vieles zu erinnern; ſie iſt der Haupteinrichtung nach der erſten vollkommen ähnlich: nur da und dort habe Kleinigkeiten weggelaſſen, dafür aber einige ſehr nützliche Regeln eingerücket, und vieles mit deutlichen Beyſpielen und Erklärungen vermehret. Dieſes alles würde man wohl auch ohne Vorbericht gefunden haben. Allein, da die erſte Auflage dieſes Buches ſeit fünf Jahren ſehr rar geworden, und ſchon faſt vor drey Jahren völlig verkauft war; wird man nicht wegen der ſpäten Herausgabe der zweyten Auflage etwa meine Entſchuldigung erwarten? wird man nicht die Urſache dieſer Verzögerung zu wiſſen verlangen? — — Ich war nämlich ſeit 1762. ſehr wenig zu Hauſe. Das auſſerordentliche muſikaliſche Talent, mit welchem der gütige Gott meine zwey Kinder in voller Maaſe geſegnet, war die Urſache meiner Reiſe durch einen groſſen Theil **Deutſchlandes**, und meines ſehr langen Aufenthalts in **Frankreich**, **Holland** und **Engelland** ꝛc. ꝛc. Ich könnte hier die Gelegenheit ergreifen das Publicum mit einer Geſchichte zu unterhalten, die vielleicht nur alle Jahrhundert erſcheinet, und die im Reiche der Muſik in ſolchem Grade des Wunderbaren vielleicht gar noch niemal

)( )(erſchie-

erschienen ist; ich könnte das wunderbare Genie meines Sohnes beschreiben; dessen unbegreiflich schnellen Fortgang in dem ganzen Umfang der musikalischen Wissenschaft von dem fünften bis in das dreyzehende Jahre seines Alters umständlich erzehlen; und ich könnte mich bey einer so unglaubigen Sache auf das unwidersprechliche Zeugniß vieler der größten Europäischen Höfe, auf das Zeugniß der größten Musikmeister, ja so gar auf das Zeugniß des Neides selbst beruffen. Da ich aber nur einen kleinen Vorbericht, und nicht eine umständliche Geschichte hier zu schreiben habe; so hoffe nach meiner Zurückkunft aus Italien, wohin ich nun unter dem Schutz Gottes zu reisen gedenke, das Publicum nicht nur mit dieser Geschichte zu unterhalten, sondern auch dasjenige in Erfüllung zu bringen, wovon ich schon in der ersten Auflage am Ende der Violinschule §. 22. etwas gemeldet habe.

Uebrigens kann ich an der geneigten Aufnahm dieser zweyten Auflage nicht zweifeln, da so wohl das Publicum, als ins besondere viele gelehrte Herren Musikverständige theils in ihren herausgegebenen Schriften, theils in den an mich erlassenen Briefen meine erste Herausgabe mit ihrem Beyfall so gütig beehret haben, wofür ich hiemit öffentlich danke, und mich der Gewogenheit meiner Leser ferner empfehle.

Salzburg, geschrieben den 24. des
Herbstmonats 1769.

Mozart.

Vorrede
der ersten Auflage.

Viele Jahre sind es, als ich für jene, welche sich von mir in der Violin unterweisen ließen, gegenwärtige Regeln niedergeschrieben hatte. Es wunderte mich oft recht sehr, daß zu der Erlernung eines so gewöhnlichen, und bey den meisten Musiken fast unentberlichen Instruments, als die Violin ist, keine Anweisung zum Vorscheine kommen wollte: da man doch guter Anfangsgründe, und absonderlich einiger Regeln über die besondere Strichart nach dem guten Geschmacke schon längst wäre benöthiget gewesen. Mir that es oft sehr leid, wenn ich fand, daß die Lehrlinge so schlecht unterwiesen waren: daß man nicht nur alles vom ersten Anfange nachholen; sondern viele Mühe anwenden

mußte die ihnen beygebrachten, oder wenigstens nachgesehenen Fehler wieder abzuziehen. Ich fühlte ein grosses Beyleid, wenn ich schon gewachsene Violinisten, die sich manchmal nicht wenig auf ihre Wissenschaft einbildeten, ganz leichte Passagen, die etwa nur dem Striche nach von der gemeinen Spielart abgiengen, ganz wider die Meinung des Componisten vortragen hörte. Ja, ich erstaunte, wenn ich gar sehen mußte, daß sie auch bey mündlicher Erklärung des schon angezeigten Vortrages, und bey wirklicher Vorspielung desselben, dennoch das Wahre und Reine kaum, oder oft gar nicht erreichen konnten.

Es kam mir demnach in den Sinn, diese **Violinschule** dem Druck zu übergeben. Ich besprach mich auch wirklich mit dem Buchdrucker. Allein, so groß auch mein Eifer, der musikalischen Welt, so viel an mir ist, zu dienen, immer war; so zauderte ich dennoch mehr denn ein ganzes Jahr: weil ich zu blöde war bey so aufgeklärten Zeiten mit meiner geringen Bemühung an das Tageslicht zu tretten.

Endlich erhielt ich von ohngefähr Herrn **Marpurgs Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik.** Ich las seine Vorrede. Er sagt gleich anfangs: Daß man

sich

sich über die Anzahl musikalischer Schriften nicht zu beklagen habe. Er beweiset es auch, und beklagt unter andern, daß noch eine Anweisung zur Violin fehle. Dieß machte nun meinen schon vormals gefaßten Entschluß auf einmal wieder rege und war der stärkste Antrieb diese Blätter sogleich in meine Vaterstadt an den Buchdrucker zu schicken.

Ob sie nun aber so abgefasset sind, wie es Herr Marpurg und andere gelehrte Musikverständige wünschen; dieß ist eine Frage, die nicht ich, sondern die Zeit beantworten kann. Und was könnte ich denn wohl auch davon sagen, ohne mich zu tadeln oder zu loben? das Erste will ich nicht: denn es läuft wieder die Eigenliebe. Und wer würde mir doch glauben, daß es mein Ernste wäre? Das Zweyte läuft wider die Wohlanständigkeit; ja es läuft wider die Vernunft und ist sehr lächerlich: da jedermann weis, was für einen übeln Geruch das eigene Lob nach sich läßt. Wegen der Herausgabe dieses Buches werde ich mich wohl nicht entschuldigen dörfen: weil dieß, meines Wissens, die erste Anweisung zur Violin ist, welche öffentlich erscheinet. Wenn ich mich bey der gelehrten Welt entschuldigen sollte: so müßte es nur wegen der Art der Abhandelung und des Vortrages seyn.

Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch, was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte. Mit einem Buche, welches den Käufer ein bischen mehr kostet, ist sehr wenigen gedienet: und wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich beyzuschaffen, als der Dürftige, welcher nicht im Stande ist auf eine lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und fähigsten Leute in der grösten Armuth; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Handen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?

Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläuftiger abhandeln, und nach dem

Bey-

Beyspiele einiger Schriftsteller, alles von andern Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören; theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nützen da stehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrössern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im Vierten Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden.

Endlich muß ich frey gestehen, daß ich diese Violinschule nicht nur zum Nutzen der Schüler, und zum Behufe der Lehrmeister geschrieben habe: sondern daß ich sehr wünsche alle diejenigen zu bekehren, die durch ihre schlechte Unterweisung ihre Lehrlinge unglücklich machen; weil sie selbst solche Fehler an sich haben, die sie, wenn sie nur ihrer Eigenliebe auf eine kurze Zeit entsagen wollten, gar bald erkennen würden.

Decipit Exemplar Vitiis imitabile:

Horat. Lib. I. Epist. XIX.

Vielleicht

Vorrede der ersten Auflage.

Vielleicht werden sie dieselben in diesem Buche ganz lebhaft abgemahlet finden; und vielleicht wird mancher, wenn er es gleich nicht gestehet, durch das überzeugende Gewissen zur Besserung gerühret werden. Nur das will ich öffentlich verbetten haben, daß man nicht glaube, als hätte ich bey ein und andern Fehlern, die ich in diesem Buche verächtlich vorstelle, auf gewisse Personen geziehlet. Ich bediene mich hier der Worte, mit welchen sich Herr Rabener am Ende des Vorberichtes seiner satyrischen Schriften vor solcher Nachrede verwahret, und erkläre mich: daß ich niemand meyne, als diejenigen, welche wissen, wen ich gemeynet habe.

Omni Musarum licuit Cultoribus ævo
Parcere Personis, dicere de Vitiis,
Quæ si irascere agnita videntur.

Sen.

Salzburg, geschrieben den 26. des Heumonats 1756.

Mozart.

Einleitung

Einleitung
in die Violinschule.

Der Einleitung erster Abschnitt.

Von den Geiginstrumenten, insonderheit von der Violin.

§. 1.

Das Wort **Geige**, begreift in sich Instrumente verschiedener Art und Grösse, welche mit Darmseyten bezogen sind, deren iede einer richtigen Austheilung nach gröſſer als die andere seyn muß, und die mit einem aus Holz gemachten und mit Pferdhaaren bespannten Bogen gestrichen werden. Aus diesem erhellet, daß das Wort **Geige** ein allgemeines Wort ist, welches alle Arten der Geiginstrumente in sich einschliesset; und daß es folglich nur von einem Mißbrauche herrühret, wenn man die **Violin** platterdings die **Geige** nennet. Ich will die gewöhnlichsten Gattungen hersetzen.

§. 2.

Eine schon fast veraltete Art der Geigen sind die kleinen **Sack- oder Spitzgeiglein**, welche mit 4. oder auch nur mit 3. Seyten bezogen sind. Sie wurden, wegen der Bequemlichkeit sie in den Schubsack zu stecken, gemeiniglich von den Herren Tanzmeistern bey Unterweisung ihrer Lehrlinge gebraucht.

Eine **zwote**, aber auch wenig mehr übliche Art sind die einfachen, oder **Brettgeigen**; welche also benennet werden, weil die 4. darauf gespannten Seyten, nur über einem gewölbten Brett gezogen sind, so eigentlich dem obern Theile einer gemeinen **Violin** oder Diskantgeige gleichet.

Die **dritte** Art sind die Quart- oder **Halbgeiglein**. Sie sind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Doch ist es allezeit besser, wenn es die Finger eines Knaben zulassen, ihn an eine rechte Violin zu gewöhnen; dadurch er die Finger in einer beständigen Gleichheit erhält, sie abhärtet, und solche recht auszustrecken erlernet. Vor einigen Jahren hat man noch so gar Concerte auf diese von den Italiänern sogenannte **kleine Violin** (Violino piccolo) gesetzet: und da es sich weit höher als eine andere Violin stimmen läßt; so wurde es sonderbar bey musikalischen Nachtstücken mit einer Zwerchflaute, Harfe, oder mit einem andern solchen Instrumente vergesellschaftet, öfters gehöret. Itzt ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe.

Die **vierte** Gattung sind die gemeinen **Violinen** oder Diskantgeigen. Von welchen wir eigentlich in diesem Buche zu reden haben.

Eine **fünfte** Art sind die **Altgeigen**: welche von dem italiänischen Viola di Braccio, auch **Violen** heissen; am gemeinsten aber (von Braccio) die **Bratschen** genennet werden. Man spielet damit sowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimme den Baß, (*a*) dazu man doch sonst

Eine **sechste** Gattung, nämlich die **Fagotgeige** brauchet; welche der Grösse und Besetzung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das **Handbaßel**; doch es ist das Handbaßel noch etwas grösser als die Fagotgeige. Man pflegt also, wie schon gesagt worden, den Baß damit zu spielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten, und andern hohen Oberstimmen; sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten, und, wegen den wi-

der

(*a*) Ich hatte oft die Gelegenheit über Violoncellisten zu lachen, die den Baß zu ihrem Solo so gar mit einer Violin accompagnieren liessen, wenn gleich ein Violoncell noch zugegen war.

der die Regel laufenden Auflösungen, gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen. Diese Ueberschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Setzkunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeiner Fehler.

Die siebente Art heißt das **Bassel** oder **Bassete**, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das **Violoncell** nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren. Es ist das gemeinste Instrument den Baß damit zu spielen: und obwohl es einige etwas grössere, andere etwas kleinere giebt; so sind sie doch nur der Besetytung nach, folglich nur in der Stärke des Klanges, ein wenig von einander unterschieden.

Der große Baß, (il contra Basso) der auch gemeiniglich der **Violon** genennet wird, ist die achte Gattung der Geiginstrumente. Dieser **Violon** wird ebenfalls von verschiedener Grösse verfertiget: allein es bleibt allezeit die nämliche Stimmung; nur daß man bey der Besetytung den nöthigen Unterschied beobachtet. Weil der Violon viel grösser als das Violoncell ist; so ist auch dessen Stimmung um eine ganze Octav tiefer. Er wird am gewöhnlichsten mit 4, und auch nur mit 3, der grössere aber mit 5. Seyten bezogen. Bey diesem mit 5. Seyten bespannten Violon sind an dem Hals durch alle Intervallen Bände von etwas dicken Seyten angebracht; welches das Aufliegen der Seyten auf dem Griffbrette hindert, und folglich der Klang dadurch gebessert wird. Man kann auch auf einem solchen Basse die schweren Passagen leichter herausbringen: und ich habe Concerte, Trio, Solo ꝛc. ungemein schön vortragen gehört. Doch habe ich bemerket, daß beym Ausdruck einer Stärke beym Accompagnieren allezeit sich zwo Seyten zugleich hören liessen; weil die Seyten merklich dinner sind und näher beysammen stehen, als bey einem Basse, der nur mit 3. oder 4. Seyten bezogen ist.

Die **neunte** Art ist die **Gamba**. Sie wird zwischen die Beine gehalten; daher es auch den Name hat: denn die Italiäner nennen es Viola di Gamba, das ist: **Beingeige**. Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen. Im übrigen ist die **Viola di Gamba** von dem **Violoncell** in vielem unterschieden. Es hat 6, auch 7. Seyten; da das Bassel nur 4. hat. Es hat auch eine ganz andere Stimmung, einen angenehmern Ton, und dienet meistentheils zu einer Oberstimme.

Die zehnte Gattung iſt der **Bordon**, nach dem gemeinen Sprechen der **Barydon**, von dem italiäniſchen Viola di Bordone, (*b*). Dieſes Inſtrument hat, gleich der **Gamba**, 6. bis 7. Seyten. Der Hals iſt ſehr breit und deſſen hinterer Theil hohl und offen, wo 9. oder auch 10. meſſingene und ſtählerne Seyten hinunter gehen, die mit dem Daumen berühret, und geknippet werden; alſo zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben geſpannten Darmſeyten die Hauptſtimme abgeiget, der Daume durch das Anſchlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Seyten den Baß dazu ſpiele. Und eben deswegen müſſen die Stücke beſonders dazu geſetzet ſeyn. Es iſt übrigens eines der anmuthigſten Inſtrumente.

Eine eilfte Art mag die **Viola d'Amor** ſeyn; nach dem italiäniſchen Viola d'Amore, und nach dem franzöſiſchen Viole d'Amour. Es iſt eine beſondere Art der Geigen, die, ſonderheitlich bey der Abendſtille, recht lieblich klinget. Oben iſt ſie mit 6. Darmſeyten, davon die tiefern überſponnen ſind, und unter dem Griffe mit 6. ſtählernen Seyten bezogen; welche letztere weder gegriffen, noch gegeigt werden, ſondern nur den Klang der obern Seyten zu verdoppeln und fortzupflanzen, ſind erdacht worden. Dieſes Inſtrument leidet viele Verſtimmung.

Die zwölfte Gattung iſt das **engliſche Violet**, ſo hauptſächlich von der **Viola d'Amore** nur dadurch unterſchieden iſt, daß es oben 7. und unten 14. Seyten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangſeyten einen ſtärkern Laut von ſich giebt.

Eine alte Art der Geiginſtrumente iſt die aus dem Trumſcheid entſtandene **Trompete marine**. Es hat nur eine groſſe Darmſeyte; hat einen dreyeckichten Körper; einen langen Hals, u. ſ. w. Die Seyte liegt auf einem Stege, welcher auf einer Seite den Sangboden kaum berühret, und folglich verurſachet, daß die Seyte, wenn ſie gegeigt wird, einen ſchnarrenden Ton, gleich einer Trompete, von ſich giebt.

Dieſe nun ſind alle mir bekannte, und meiſtentheils noch übliche Gattungen der Geigen; davon die **vierte**, nämlich die **Violin**, der Stoff dieſer zum Verſuch unternommenen Lehrſchrift ſeyn wird.

§. 3.

(*b*) Einige ſprechen und ſchreiben Viola di Bardone. Allein Bardone iſt meines Wiſſens kein italiäniſch Wort; wohl aber Bordone: denn dieſes heißt eine Tenorſtimme; bedeutet auch eine grobe Seyte, eine Hummel, und das leiſe Brummen der Bienen. Wer dieſes Inſtrument kennet, wird auch einſehen, daß durch das Wort Bordone, der Ton deſſelben recht ſehr gut erkläret ſey.

§. 3.

Die **Violin** ist ein aus Holz verfertigtes Instrument, und aus folgenden Theilen zusammen gesetzet. Der obere Theil bestehet in einem gewölbten Dach; der untere Theil in einem eben dergleichen Boden; die Seitenwände, welche das Dach und den Boden zusammen fügen, werden von den Geigenmachern der Zarge (*c*) genennet; das Ganze aber heißt bey ihnen das Corpus, oder der Körper. An diesem Körper, Corpus, oder Leib, ist der Hals, und auf dem Hals der Griff; welcher also benennet wird, weil die darüber gespannten Seyten dort gegriffen werden. Unten ist ein Bretchen vest gemacht, an welches die Seyten angebunden sind, die auf einem hölzernen Stege ruhen, und ober dem Hals in Schrauben eingezogen werden; durch derer Hülfe die Violin gestimmet wird. Damit aber der Gewalt der über den Sattel ausgespannten Seyten das Dach nicht niederdrücke, und dadurch der Violin den Klang benehme, so wird in den Körper derselben unter den Steg oder Sattel ein klein Hölzchen gestecket; welches man den Stimmstock nennet.

Am äusserſten Ende bemühen sich die Geigenmacher theils eine zierliche schneckenförmige Krümmung; theils einen wohlgearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja sie halten sich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke selbst: Daraus denn folget, daß auch die Violin, wer sollte es meynen! dem allgemeinen Betrug des äußerlichen Scheines unterworfen ist. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke schätzet, der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnüsses beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu untersuchen. Also machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der schön gekraußte Löwenkopf kann eben so wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quarreperücke die Vernunft seines lebendigen Perückenstockes bessern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Ansehens wegen geschätzet; und wie oft sind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, sonderbar aber die geknüpfte Perücke jene Verdienste, die manchen : : : zum Gelehrten, zum Rath, zum Doctor machen. Doch! wo bin ich hingerathen? Der Eifer gegen das so gewöhnliche Urtheil nach dem äusserlichen Scheine hat mich fast aus dem Geleise getrieben.

(*c*) Der Zarge oder die Zarge: aber nicht Sarge; denn dieses kommt von σάρξ, σαρκός und heißt die Einfassung eines todten Körpers.

§. 4.

Mit vier Seyten wird die Violin bezogen, derer iede, seiner richtigen Abtheilung nach, gröſſer als die andere seyn muß. Ich sage, nach seiner richtigen Abtheilung: Denn, wenn eine Seyte gegen die andere etwas zu schwach oder zu stark ist, so kann unmöglich ein gleicher und guter Ton heraus gebracht werden. Sowohl die Herren Violinisten, als auch die Geigenmacher bestimmen diese Austheilung nach dem Augenmaaß; und es ist nicht zu leugnen, daß es oft sehr schlecht damit zugehet. Man muß in der That mit allem Fleiß an das Werk gehen, wenn man die Violin recht rein beziehen will; und zwar so: daß die Seyten nach der wahren Beschaffenheit der Intervallen, nach welchen sie von einander abstehen, ihre richtige Verhältnisse, und folglich ihre richtige Töne gegen einander haben. Wer sich Mühe geben will, der kann eine Probe nach mathematischer Lehrart machen, und zwo feine gut ausgezogene Darmseyten aussuchen; es sey ein (A) und (E) ein (D) und (A) oder ein (D) und (G): deren iedoch iede für sich, so viel möglich, eine gute Gleichheit hat. Das ist: der Diameter oder Durchschnitt der Seyte muß gleich groß seyn. An iede dieser zwoen Seyten können Gewichte von gleicher Schwere gehänget werden. Sind nun die zwo Seyten recht ausgesucht; so müssen sie, bey dem Anschlagen derselben, das Intervall einer Quint hervorbringen. Klingt eine gegen die andere zu hoch, und überschreitet die Quint; so ist es ein Zeichen, daß selbige zu schwach ist, und man nimmt eine stärkere. Oder, man verändert die zu tief klingende, und leset sich dafür eine feinere aus: denn sie ist zu stark. Auf diese Art wird so lange fortgefahren, bis man das Intervall einer reinen Quint gefunden; alsdann haben die Seyten ihr richtiges Verhältniß und sind wohl ausgesucht. Allein, wie schwer ist es nicht, solche gleichdicke Seyten anzutreffen? Sind sie nicht mehrentheils an einem Ende stärker, als an dem andern? Wie kann man mit einer ungleichen Seyte eine sichere Probe machen? Ich will also nochmalen erinneret haben, daß man bey Ausleſung der Seyten den möglichsten Fleiß anwenden, und nicht alles so hin auf Gerathewohl machen solle.

§. 5.

Das bedaurlichste ist, daß unsere heutigen Instrumentmacher sich bey Verfertigung ihrer Arbeit so gar wenig Mühe geben. (*d*) Ja was noch mehr? Daß

(*d*) Die Instrumentmacher arbeiten heut zu Tage freilich meistentheils nur nach Brod. Und eines theils sind sie auch nicht zu verdenken: man verlangt gute Arbeit, und will wenig dafür bezahlen.

Daß ein ieder nach seinem Kopfe und Gutgedünken so hin arbeitet, ohne einen gewissen Grund in einem oder dem andern Stücke zu haben. Zum Beyspiel: Der Geigenmacher hat etwa durch die Erfahrung zu seiner Regel angenommen, daß bey einem niedern Zarge das Dach höher gewölbt seyn müsse; daß hingegen, wenn der Zarge hoch ist, das Dach etwas weniger gewölbt und erhöhet seyn könne: und dieß wegen der Fortpflanzung des Klanges; damit nämlich der Klang durch das Niedere des Zarges oder des Daches nicht zu sehr unterdrücket werde. Er weis ferner, daß der Boden im Holze stärker als das Dach seyn müsse; daß sowohl das Dach als der Boden in der Mitte mehr Holz als auf den Seiten haben sollen; daß übrigens eine gewisse Gleichheit in der sich verlierenden oder allmählich wieder anwachsenden Holzdicke zu beobachten sey, und er weis solche durch den Greifcirkel zu untersuchen, u. s. f. Woher kömmt es denn, daß die Violinen so ungleich sind? Woher kömmt es, daß eine laut, die andere still klinget? Woher hat diese einen, so zu sagen, spitzigen; jene einen recht hölzernen; diese einen rauhen, schreienden; jene einen traurigen und betäubten Ton? Man darf nicht viel fragen. Alles dieses rühret von der Verschiedenheit der Arbeit her. Ein ieder bestimmet die Höhe, die Dicke, u. s. w. nach seinem Augenmaaß, ohne sich auf einen zureichenden Grund fussen zu können: folglich geräth es einem gut, dem andern schlecht. Dieß ist ein Uebel, welches der Musik wirklich vieles von ihrer Schönheit entziehet.

§. 6.

In diesem Stücke könnten die Herrn Mathematiker ihren Ruhm verewigen. Der gelehrte Herr **M. Lorenz Mizler**, hat vor einigen Jahren schon den nie genug zu rühmenden Vorschlag gethan, eine Gesellschaft musikalischer Wissenschaften in Deutschland anzulegen. Sie hat auch wirklich schon im Jahr 1738. ihren Anfang genommen. Es ist nur zu bedauren, daß eine solche edle Bestrebung nach der redlichen Verbesserung der musikalischen Wissenschaften nicht allezeit reichlich unterstützet wird. Das ganze musikalische Reich wüßte es einer solchen gelehrten Gesellschaft nimmer genug zu verdanken, wenn sie den Instrumentmachern ein so nützbares Licht anzündete, dadurch der Musik eine ungemeine Zierde zuwachsen könnte. Man wird es mir ja nicht verargen, wenn ich ganz aufrichtig sage: daß an genauer Untersuchung der Instrumente mehr lieget, als wenn man durch die Bemühung vieler Gelehrten endlich vom Grunde erörtert: warum zwo unmittelbar auf einander folgende Octaven oder Quinten nicht wohl in das Gehör fallen. Bey rechtschaffenen Componisten sind sie ohnehin schon

längst

längst des Landes verwiesen: und es ist genug, daß sie, wegen ihrem allzuvollkommenen Verhältniß, dem aufmerksamen Ohr, da es eben eine Veränderung erwartet, durch sträfliche Wiederholung zur Last fallen. Ist es denn nicht mehr in Betrachtung zu ziehen, daß wir so wenig gute Instrumente sehen; daß selbige von so ungleicher Arbeit, und von so verschiedener Klangart sind: als wenn wir ganze Reihen papierener Intervallen ausmessen und hinschreiben; davon oft viele in der Ausübung wenig oder gar nichts nützen? Diese gelehrten Herren könnten also durch eine nützliche Untersuchung, z. E. was für Holz zu einem Geiginstrumente das tauglichste? Wie solches am besten auszutrocknen wäre? (*e*) Ob nicht bey der Ausarbeitung das Dach und der Boden nach den Jahren (*f*) einander entgegen stehen sollten? Wie die Schweislöcher des Holzes am besten zu verschliessen seyn, und ob nicht auch der innere Theil deßwegen mit Firnüß ganz fein zu bestreichen, und was für Firnüß der tauglichste wäre? Hauptsächlich aber, wie hoch, wie dick, u. s. f. das Dach, der Boden, und der Zarge seyn müsse? Mit einem Worte, durch ein richtiges **System**, wie eigentlich die Theile einer Geige sich gegen einander regelmäßig verhalten sollen, könnten, sage ich, diese gelehrten Herren durch Hülfe der Mathematik, und mit Beyziehung eines guten Geigenmachers die Musik ungemein verbessern.

§. 7.

Unterdessen bemühet sich ein fleißiger Violinist, sein Instrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmstockes nach Möglichkeit zu verbessern. Hat die Violin einen grossen Körper, so werden unfehlbar grössere Seyten von guter Wirkung seyn: ist der Körper hingegen klein, so erfordert es eine kleinere Besetzung. (*g*) Der Stimmstock muß nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder seyn, und rechter Hand etwas weniges hinter dem Fuß des Sattels stehen. Es ist kein geringer Vortheil den Stimmstock gut zu setzen. Man muß ihn mit vieler Geduld öfters hin und her rücken; iedesmal durch Abspielung verschiedener Töne auf ieder Seyte den Klang der Geige wohl untersuchen, und so lang auf diese Art fortfahren: bis man die Güte des Tones gefunden. Der Sattel

(*e*) Ich habe selbst eine Violin in Händen gehabt, deren Theile nach der Ausarbeitung, vor dem Zusammensetzen, mit recht gutem Erfolge im Rauchfang sind ausgetrocknet worden.

(*f*) Die Jahre nennet man die verschiedenen Züge, die sich im Holze zeigen.

(*g*) Bey hoher und tiefer Stimmung hat man das nämliche zu beobachten. Die dickern Seyten taugen ganz natürlich besser zur tiefen Stimmung, gleichwie die feinen bey der hohen Stimmung von besserer Wirkung sind.

Sattel kann auch viel beytragen. Z. E. Iſt der Ton gar zu ſchreiend und durchdringend, oder, ſo zu reden, ſpitzig, folglich unangenehm: ſo wird er mit einem niedern, breiten, etwas dicken und ſonderbar unten wenig ausgeſchnittenen Sattel gedämpfet. Iſt der Ton an ſich ſelbſt ſchwach, ſtill, und unterdrückt: ſo muß mit einem feinen, nicht zu breiten, anbey ſo viel es ſich thun läßt, hohen, und unten ſowohl als in der Mitte viel ausgeſchnittenen Sattel geholfen werden. Solcher muß aber überhaupts von einem recht feinen, wohl geſchloſſenen, und ausgetrockneten Holze ſeyn. Uebrigens hat der Sattel ſeinen Ort auf dem Dache der Violin in der Mitten der zweenen Ausſchnitten, welche in der Geſtalt eines lateiniſchen Buchſtabens auf beyden Seiten angebracht ſind. Damit aber der Klang nirgends unterdrücket werde: ſo muß das Bretchen, an welches die Seyten feſtgemacht ſind, und welches man, nach dem gemeinen Waidſpruche, das Sattelfeſt nennet, an das unten deßwegen eingeſteckte Zäpfchen alſo eingehenket werden, daß er mit dem untern und ſchmahlen Ende weder über das Dach der Violin herein, noch hinaus reiche, ſondern demſelben völlig gleich ſtehe. Man muß endlich auch ſein Inſtrument immer reinlich halten, und abſonderlich die Seyten und das Dach, bevor man zu ſpielen anfängt, allezeit von dem Staub und Koliphon ſäubern (*b*).

Dieſes wenige mag inzwiſchen einem fleißig Nachdenkenden ſchon genug ſeyn; bis gleichwohl ſich iemand hervor thut, welcher, nach meinem Wunſche, dieſen meinen kleinen Verſuch erweiteret, und alles in ordentliche Regeln bringet.

(*b*) Colophonium wird aus gereinigtem Harz gemacht, und man ſchmiert mit demſelben die über den Geigebogen gezogene Pferdhaare; damit ſie die Seyten ſchärfer angreifen. Man muß aber den Bogen nicht zu ſehr ſchmieren; ſonſt wird der Ton rauh und dumpficht.

Der Einleitung zweyter Abschnitt.

Von dem Ursprunge der Musik, und der musikalischen Instrumenten.

§. 1.

Nachdem nun die Wesenheit der Violin erkläret worden, sollte man auch etwas von dem Ursprunge derselben beybringen; um dem Anfänger die Abkunft seines Instruments einigermassen bekannt zu machen. Allein, ie weiter man in das Alterthum hinein siehet; ie mehr verliert man sich, und geräth auf ungewisse Spuren. Es liegt fast alles auf ungewissem Grunde; und man findet in der That, mehr fabelhaftes als wahrscheinliches.

§. 2.

Der Musik überhaupts gehet es eben nicht viel besser. Man hat zu dieser Stunde noch keine vollständige musikalische Historie. Wie viele raufen sich nicht fast nur um den Namen, Musik? Einige glauben das Wort Musik komme von den Musen, welche als Göttinnen des Gesanges verehret worden. Andere nehmen es vom griechischen μῶσθαι, welches fleißig nachforschen, und untersuchen heißt. Viele halten dafür, es habe seinen Ursprung von Moys (*a*), welches in egyptischer Sprache ein Wasser, und Icos, so eine Wissenschaft bedeutet (*b*): daß es also eine bey dem Wasser erfundene Wissenschaft anzeige; und zwar, weil einige wollen, das Geräusch des Nilflusses habe zur Erfindung der Musik Anlaß gegeben: denen aber jene widersprechen, die es dem Gesäuse und Gepfeife des Windes oder dem Gesange der Vögel zuschreiben. Endlich wird

(*a*) Margarita Philosophica, Lib. 5. Musicæ speculativæ, Tract. 1. Cap. 3. Impress. Basileæ 1508.

(*b*) Zacharias Tevo nel suo Musico Testore. P. 2. C. 7. pag. 10. Stamp. in Venezia 1706.

wird es auch mit gutem Fug von dem griechischen Μοῦσα hergeleitet, welches eigentlich ein aus dem hebräischen entsprungenes Wort ist. Denn es heißt so viel als מַעֲשֶׂה; nämlich: ein vortreffliches und vollkommenes Werk, welches zur Ehre Gottes ausgedacht und erfunden worden (*c*). Der Leser wähle sich, was ihm beliebt. Ich will nichts entscheiden.

§. 3.

Was können wir denn von der Erfindung und den Erfindern der Tonkunst gewisses sagen? Man ist auch in diesem Stücke so uneinig, daß es mehrentheils auf Muthmassungen hinaus läuft. Jubal hat das Zeugniß der H. Schrift für sich: wo er der Vater derjenigen genennet wird, **welche auf Citharn und Orgeln spielten** (*d*). Und einige glauben, daß nicht **Pythagoras**, wie man doch sonst vor gewiß (*e*) behauptet, sondern selbst der **Jubal** durch die Hammerschläge seines Bruders des **Tubal**, welcher ein Schmidt solle gewesen seyn, die Verschiedenheit der Töne erfunden habe (*f*). Vor der Sündflut wird ausser dem Jubal keines Musikverständigen in der H. Schrift gedacht. Ob nun also die Musik mit der allgemeinen Weltstrafe zu Grunde gegangen; oder ob nicht **Noe** (*g*), oder einer seiner Söhne, solche mit sich in die Arche genommen, davon haben wir keine Nachrichten. Nur das wissen wir, daß die Egyptier solche erstlich wieder empor gebracht; von welchen sie auf die Griechen, von diesen aber auf die Lateiner gekommen ist.

§. 4.

Wollen wir die alten und neuen Instrumente gegen einander halten? Da werden wir auf lauter ungewisse Wege gerathen, und immer im Finstern wandeln. Wer belehret uns denn, was die ehemaligen Harfen, Citharn, Orgeln, Leyern, Pfeifen, u. s. f. eigentlich für Instrumente gewesen? Wir wollen hören, was ein ganz neues und kostbares Buch (*h*) von einem Instrumente, dessen

(*c*) Mich. Prætor. Syntagm. Mus. T. I. p. 38.
(*d*) Genesis IV, 21.
(*e*) Franchini Gafuri Theorica Musicæ, Lib. 1. Cap. 8. Impress. Mediolani 1492.
(*f*) (Petrus Commestor in Historia Scholastica.) Marg. Phil. L. 1. Tract. 1. C. 4. Tevo P. 1. C. 11.
(*g*) Man spricht auch Noah.
(*h*) Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten. 2. Buch. 60. Blat. §. 20.

Jubal der Erfinder seyn soll, uns weitläuftig erzählet: Das Instrument Cinyra, heißt es, war auch bey den Phöniciern, und Syrern gebräuchlich. Die Hebräer nannten es Kinnor; die Chaldäer Kinnora, und die Araber Kinnara. Dieses Instrument soll von dem Jubal erfunden und also schon lange vor der Sündflut bekannt gewesen seyn (*i*). Es soll dasjenige seyn, worauf David vor dem König Saul gespielet (*k*), und welches man gemeiniglich für eine Harfe hält. Es war aus Holz gemacht (*l*) mit zehen Seyten überzogen, und wurde auf der einen Seite mit einer Schlagfeder gerühret, auf der andern aber mit den Fingern gegriffen, u. s. w. (*m*). Mit was für einem unserer heutigen Instrumente könnte man wohl dieses Kinnor vergleichen? Es sind ja alle weit davon unterschieden. Der Bericht selbst gründet sich auf Muthmaßung, und die musikalischen Wörterbücher sind zum Theil anderer Meinung. Die gelehrten Herren Verfasser dieses ansehnlichen Werkes haben sich alle Mühe gegeben bey ihren Nachrichten, so viel immer möglich, auf den Grund zu sehen. Allein, die Klingzeuge der Musik betreffend, bekennen sie die Ungewißheit in folgenden Worten, (*n*): Bey Verehrung des vom Nebucadnezar aufgerichteten Bildes, erwähnet der Prophet Daniel der Posaunen, Trommeten, Harfen, Psalter, Lauten, und allerley Seytenspiels, u. s. w. (*o*). Wir wollen aber dem Leser nicht gut dafür seyn, ob die hier angedeutete Instrumente eben auch so ausgesehen haben, wie diejenige, die wir heut zu Tage so nennen (*p*). Man hat also wenig oder gar keine sichere Nachricht mehr von der wahren Beschaffenheit der alten Instrumenten.

§. 5.

Nicht viel gründlichers finden wir, wenn wir auf die Erfinder der musikalischen Klingzeuge zurücke sehen. Der so beruffenen Leyer der Alten streitet man heute

(*i*) 1. Mos. 4, 21.
(*k*) 1. Sam. 16, 16. 23.
(*l*) 1. König. 10, 12. 2. Chron. 9, 11.
(*m*) Joseph. Antiq. Lib. 7. Cap 10.
(*n*) In dem ersten Buch, 68. Blatt. §. 67.
(*o*) Cap. 3. 5.
(*p*) Man lese, was Calmet in seinem Commentaire sur les Pseaumes von der Musik der Alten angemerket hat.

heute noch ihren Vater an. Diodor saget: Daß Merkur nach der Sündflut den Lauf der Sterne, die Zusammenstimmung des Gesanges und der Zahlen Verhältniß wieder erfunden habe. Er soll auch der Erfinder der Leyer mit 3. oder 4. Seyten seyn. Diesem stimmen bey Homer und Lucian: Lactantius aber schreibet die Erfindung der Leyer dem Apollo zu; Plinius hingegen will den Amphion zum Urheber der Musik machen (q). Und wenn endlich Merkur durch die mehrern Stimmen das Recht zu seiner Leyer behält (r), solche auch nach ihm erst in die Hände des Apollo und Orpheus gekommen ist (s): wie läßt sich solche mit einem unserer heutigen Instrumenten vergleichen? Ist uns denn die eigentliche Gestalt dieser Leyer bekannt? Und können wir etwa den Merkur zu dem Urheber der Geiginstrumenten angeben? Bevor ich hier weiter gehe, will ich einen Versuch wagen, und den Anfängern zu Lieb nur im Kleinen, eine ganz kurze musikalische Geschichte entwerfen.

Versuch

einer kurzen Geschichte der Musik.

Gott hat dem ersten Menschen gleich nach der Erschaffung alle Gelegenheit an die Hand gegeben, die vortreffliche Wissenschaft der Musik zu erfinden. Adam konnte den Unterschied der Töne an der menschlichen Stimme bemerken; er hörte den Gesang verschiedener Vögel; er vernahm eine abwechselnde Höhe und Tiefe durch das Gepfeife des zwischen die Bäume dringenden Windes: und der Werkzeug zum Singen war ihm ja von dem gütigen Erschaffer schon zum voraus in die Natur gepflanzet. Was soll uns denn abhalten zu glauben, daß Adam von dem Trieb der Natur bewogen, eine Nachahmung z. E. des so anmuthigen Vogelgesanges u. s. f. unternommen, und folglich eine Verschiedenheit der Töne in etwas gefunden habe. Dem Jubal sind seine Verdienste nicht abzusprechen; denn die H. Schrift selbst beehret ihn, mit dem Titel eines Musikvaters:

(q) Giuseppe Zarlino. Instit. & Dimost. di Musica. P. I. C. 1.
(r) Tevo, P. I. C. 12. pag. 11. (Roberti Stephani Thesaurus Linguæ Lat. sub Voce Chelys.)
(s) Dittionario univers. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. Und Polidorus Vergilius de rerum Invent. pag. 51. & 52.

vaters: und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik entweder durch den Noe selbst oder durch einen seiner Söhne in die Arche, und nach der Sündflut durch Unterweisung auf die Egyptier gekommen; von denen sie nachgehends die Griechen erlernet, sich in Verbesserung derselben viele Mühe gegeben, und solche endlich auf die Lateiner und andere Völker gebracht haben. Ob aber Cham und sein Sohn Mesraim eben diejenigen waren, davon finden sich keine gründliche Anzeigen in der H. Schrift (*t*). Daß zu Labans und Jakobs Zeiten die Musik schon wieder getrieben, ja so gar zum Geleite der Abreisenden als ein Ehrenzeichen gebraucht worden, ist ganz gewiß; weil Laban zu Jakob sprach: Warum hast du ohne mein Wissen fliehen, und mirs nicht anzeigen wollen, daß ich dich mit Freuden, mit Gesang, mit Trummen, und Citharn begleitet hätte? (*u*) Das Lied der Maria, (*x*) und wie sie mit andern Weibern bey dem Durchzuge durch das rothe Meer auf der Trumme spielte, ist bekannt (*y*). Nicht weniger weis man aus der Schrift, daß Moses zwo Posaunen unter gewissen Regeln zu blasen verordnet hatte (*z*). Man weis das Blasen der Leviten, davon die Mauren der Stadt Jericho einstürzeten (*aa*). Man weis die musikalischen Anstalten, die David gemacht hatte (*bb*). Und daß man zu seiner Zeit schon vielerley Instrumente gehabt habe, liest man aus den Aufschriften seiner Psalmen. Assaph der Sohn des Barachias war sein Capellmeister, und Jehiel über die Instrumente gesetzet; man mag ihn also einen Concertmeister nennen (*cc*). Die Propheten bedienten sich der Musik, wenn sie weissagen wollten: Saul kann uns dessen ein Zeuge seyn (*dd*). Und in der H. Schrift lesen wir es von den Kindern des Assaph, des Heman und des Jdithun (*ee*). Daß nächst den Hebräern die Griechen die ältesten Musikverständigen gewesen, ist gar nicht zu zweifeln. Es sind uns Merkur,

(*t*) Kircherus war dieser Meinung, und Tevo schreibt es in seinem Musico Testore, Cap. 12. pag. 11.

(*u*) Genesis 31, 27.

(*x*) Maria, die andere Mirjam nennen, war Moses und Aarons Schwester.

(*y*) Exod. 15. 20. & 21.

(*z*) Num. 10, 2.

(*aa*) Josue 6, 4. & seq.

(*bb*) I. Paralip. 15. 16. & seq. nicht weniger Cap. 23. 5. 30.

(*cc*) I. Paralip. 16. 5.

(*dd*) I. Regum 10. 5. & 10.

(*ee*) I. Paralip. 25. 1, 2, 3, 4, 5, 6, andere sprechen auch Jeditim.

Merkur, Apollo, Orpheus, Amphion, und mehr andere bekannt. Und wenn gleich einige sind, die behaupten wollen, daß z. E. niemals ein solcher Mann, welcher Orpheus geheissen, auf der Welt gewesen sey; ja daß das Wort Orpheus in der phönicischen Sprache so viel heisse, als ein weiser und gelehrter Mann: so gehen doch die allermeisten Zeugnisse der Alten dahin, daß dieser Orpheus gelebt habe (*ff*). Daß viel fabelhaftes mit unterläuft, ist ganz gewiß: doch liegen unter diesen Fabeln auch viele Wahrheiten (*gg*). Bis auf die Zeiten des Pythagors gieng keine Veränderung in der Musik vor: er aber war der erste, welcher der Töne Verhältniß mit dem Maaßstabe suchte. Dazu brachte ihn ein ungefährer Zufall. Denn als er einsmals in einer Schmiede mit Hämmern von verschiedener Grösse auf den Ambos schlagen hörte, bemerkte er die Verschiedenheit der Töne nach dem Unterschied der Schwere der Hämmer. Er versuchte es mit zwo gleichen Seyten, an eine derselben hieng er ein Gewicht von 6. Pfunden, an die andere ein Gewicht von 12. Pfunden, und fand bey dem Anschlagen dieser zwoen Seyten, daß sich die zwote zu der ersten wie 2. zu 1. verhielte: denn sie war die hohe Octav. Und so fand er auch die Quart, und Quint; aber nicht die Terz, wie einige irrig glauben. Dieß war nun schon genug der Musik eine andere Gestalt zu geben, und ein Instrument mit mehrern Seyten zu erfinden, oder solches immer noch mit einer Seyte zu vermehren. Es kam aber auch bald zu einem musikalischen Krieg: denn nach dem Pythagor kam Aristoxen von Tarent, ein Schüler des Aristotels. Und da jener alles nach der Ration und Proportion, dieser aber alles nach dem Ohr untersuchte, erwuchs ein langwieriger Streit, welcher endlich durch den Vorschlag beygelegt wurde: Daß

(*ff*) Seine Schriften sollen seyn: die Argonautica, Hymni und Præcepta de Lapidibus Die neueste Ausgabe soll zu Utrecht 1689. von Andr. Christ. Eschenbach mit gelehrten Anmerkungen heraus gekommen seyn.

(*gg*) Zu jener Zeit als diese Männer lebeten, wurden die gelehrten Leute vergöttert. Und eben dieses ist die Ursache, warum alles so fabelhaft läßt. Wer weis es? Vielleicht haben die Poeten der künftigen Jahrhunderte Stoff genug unsere heutigen Virtuosen als Götter zu besingen? Denn es scheint wirklich als wenn die alten Zeiten wieder kommen möchten. Man pflegt (wie man sagt) dermal schon an vielen Orten, die Gelehrten und Künstler, mit lauter Bravo fast zu vergöttern, ohne sie mit einer andern gebührenden und nachdrücklichen Belohnung zu beehren. Allein, dergleichen magere Lobeserhebungen sollten den Herrn Virtuosen auch eine Natur der Götter einflösen, und ihre Leiber verklären, damit sie von himmlischen Einbildungen leben könnten, und nimmer einer zeitlichen Nothwendigkeit bedörften.

Daß Vernunft und Gehör zugleich urtheilen sollen. Die Ehre dieser Vermittelung wird von einigen dem Ptolomäus, von andern dem Didymus zuerkannt: obwohl auch einige sind, die den Didymus selbst für einen Aristoxener halten. Inzwischen soll sich doch die pythagorische Lehrart 5. bis 600. Jahre in Griechenland erhalten haben. Die, so des Pythagors Meinung beypflichteten, wurden Canonici, die Aristoxener aber Harmonici genannt (*bb*). Von dieser Zeit bis auf die gnadenreiche Geburt unsers Erlösers, und etwa hernach bis gegen das Jahr 500., ja gar bis gegen das Jahr Christi 1000., hat man zwar da und dort in der Musik etwas zu verbessern gesucht; man hat mehrere Töne ausgedacht, wie Ptolomäus die grosse Terz, und ein gewisser Olympus einige Zwischentöne (*ii*). Doch ist in der Hauptsache nichts geändert worden. Es hat zwar auch gegen das Jahr Christi 502., oder 515. Boetius, ein edler Römer, die griechische Musik, so viel an ihm war, zu den Lateinern gebracht, viele griechische Schriften in die lateinische Sprache übersetzet, und, wie viele glauben, anstatt über die griechischen, nun über die lateinischen Buchstaben zu singen angefangen. Nicht weniger hat der Heil. Papst Gregor der Grosse, etwa im Jahr Christi 594., sich in Verbesserung der Musik recht sehr viele Mühe gegeben; Er hat, um die Musik in eine bessere Ordnung zu bringen, die unnöthigen Buchstaben weggeschaft, und dadurch die Musik um vieles erleichtert; Ihm hat man den gregorianischen Kirchengesang zu verdanken, u. s. f. Doch blieb es noch immer im Grunde bey der griechischen Musik. Bis endlich Guido von Arrezo eine sogenannte neuere Musik erfand; und zwar im Jahr Christi 1024. oder vielleicht, nach anderer Meinung 1224.: die aber noch neuer und lebhafter wurde durch die Erfindung eines gewissen gelehrten Franzosen, Jean de Murs, oder Johann von der Mauer, welcher die Musik in ein ganz anderes Licht gesetzet hatte (*kk*). Diese merkliche Veränderung soll sich nach einiger Meinung um das Jahr Christi 1220, oder wie andere wollen 1330. oder gar 1353. zugetragen

(*hh*) Pythagoras mag etwa um das Jahr der Welt 3430., Aristoxen aber im 3620sten gelebt haben.

(*ii*) Ptolomäus hat zwar das wahre Verhältniß der grossen Terz gefunden; es war aber nur im harmonischen Geschlechte brauchbar. Joseph Zarlin, ein Italiäner, hat erst das Verhältniß der grossen und kleinen Terz gefunden.

(*kk*) Guido war ein Benedictiner im Kloster Pomposa in dem ferrarischen Gebiethe. Er wurde Arretinus genannt: weil er zu Arrezo in Welschland gebohren war. Was er, und Johann von der Mauer eigentlich in der Musik gethan, wird im ersten Hauptstücke in etwas beygebracht werden.

tragen haben. Man hat es nach der Hand gewagt immer etwas beyzusetzen, und endlich ist sie nach und nach zu einer so schönen Gestalt gekommen, in welcher man sie heut zu Tage bewunderet. Unter den ältesten Schriftstellern sind die, welche vorhin vom **Boetius**, in letztern Zeiten aber jene, welche von dem **Maibom** aus dem Griechischen ins Lateinische sind übersetzet worden. (*ll*) Dem ist **Wallis** gefolget, welcher zu Oxfort in Engelland im Jahre 1699. die übrigen griechischen Schriftsteller gleichfalls griechisch und lateinisch herausgegeben hat. (*mm*) **Glarean**, **Zarlin**, **Bontemps**, **Zacconi**, **Galilei**, **Gaffur**, **Berard**, **Donius**, **Bonnet**, **Tevo**, **Kircher**, **Froschius**, **Artusi**, **Kepler**, **Vogt**, **Neidhardt**, **Euler**, **Scheibe**, **Prinz**, **Werkmeister**, **Fux**, **Mattheson**, **Mizler**, **Spies**, **Marpurg**, **Quanz**, **Riepel**, und andere mehr, die ich oder nicht kenne, oder die mir itzt nicht gleich beyfallen, sind lauter Männer, die sich durch ihre Schriften um die Musik bey der gelehrten Welt ungemein verdient gemacht haben. Es sind aber lauter theoretische Schriften. Wer practische Schriftsteller sucht, kan derer viele hundert finden, wenn er sich nur in den Wörterbüchern **Brossards** und **Walthers** umsieht. Der erste hat sein Buch französisch, der andere deutsch geschrieben; und beede haben sich damit Ehre gemacht.

§. 6.

Nun will ich mit meiner Untersuchung fortfahren, und inzwischen den **Merkur** vor den Erfinder der Seyteninstrumente angeben; bis gleichwohl ein anderer ein mehreres Recht dazu erweiset. Es kommen die alten und neuen Schriften völlig übereins, daß, nachdem einsmals der über seine Gränzen ausgetrettene Nilfluß ganz Egypten überschwemmet hatte, endlich aber in sein Lager wieder zurücke geflossen war, **Merkur** unter den ausgeschwemmten und auf den

(*ll*) Marcus Meibomius hat den Aristoxenum, Euclidem, Nicomachum, Alypium, Gaudentium, Bachium, Aristidem Quintilianum und das neunte Buch Martiani Capellæ griechisch und lateinisch zu Amsterdam Anno 1652. in Quart heraus gegeben.

(*mm*) Wer sich die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik mehr bekannt machen will, der lese Marburgs Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik; und in Mizlers musikalischer Bibliothek wird er vieles finden.

den Wiesen und Feldern zurück gebliebenen Thieren eine Schildkrote gefunden habe, in deren Schale nichts mehr, als die ausgetrockneten Nerven oder Spannadern noch übrig waren. Diese, da sie bey deren Berührung, nach der Verschiedenheit ihre Länge und Dicke, auch verschiedene Töne von sich gaben, sollen den Merkur zur Erfindung eines dergleichen Instruments veranlasset haben. (*nn*). Und dieß war die so berufene Leyer der Alten, und das erste Seyteninstrument, (*oo*) aus welchem nach der Hand durch Vermehrung der Seyten, deren anfänglich nur 3. bis 4. waren, und durch die Abänderung der Gestalt viele andere Instrumente entstanden sind. Zu dessem mehrerem Beweise dienet uns das Wort Chelys, durch welches man im lateinischen eine Geige und oft durch Chelysta einen Geiger ausdrücket. Da es nun aber im Grunde griechisch ist, und χέλυς eine Schildkrote heißt, (*pp*) nicht weniger vor die Leyer des Merkur genommen wird: (*qq*) was läßt uns zweifeln, daß unsere heutige Geiginstrumente von dem Merkur, von der gefundenen Schildkrote, und endlich von der so oft benennten Leyer abstamme?

§. 7.

Daß man aber, wie heut zu Tage, mit Darmseyten die Instrumente bezogen habe, davon finden wir gründliche Anzeigen. (*rr*) Das lateinische Chorda, italiänische Corda, und französische la Chorde sind alle von dem griechischen χορδη geborget, welches das eigentliche Wort ist, mit welchem die Mediciner das Ingeweide oder Gedärme benennen; (*ss*) da es doch in ieder der itzt angeführten Sprachen eine Seyte heißt: weil nämlich die Seyten meistentheils aus dem Gedärme der Thiere verfertiget werden.

§. 8.

(*nn*) Polidorus Vergilius p. 51. Roberti Stephani Thes. Ling. Lat. sub Voce Chelys.

(*oo*) Dizionario univers. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. p. 187. & 188.

(*pp*) Joannis Scapulæ Lexicon Græco-Latinum.

(*qq*) Rob. Steph. Thes. Ling. Lat. loco jam cit.

(*rr*) Homer aus dem Lobgesange des Merkur ::: Ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὄϊον ἐτανύσατο χορδάς: Aber sieben durch richtige Verhältnisse unter sich übereinstimmende Seyten, die von ausgezogenen Schafdärmen gemacht sind. Und Horaz spricht vom Merkur: Tuque testudo resonare septem callida Nervis.

(*ss*) Dizion. Univers. di Efr. Chambers sub Voce Corde p. 212.

§. 8.

Nun ist noch zu untersuchen übrig: ob auch die Klingzeuge der Alten mit einem Bogen gestrichen worden. Wenn wir dem Glarean glauben, so ist so gar die liebe Leyer gegeigt worden; denn er sagt, da er von einem Instrumente, so Tympani Schizan heißt, redet, folgende Worte: - - - arcu, quo Lyræ Chordas hodie equinis setis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius. (*tt*) Was ist dieß anders, als ein mit Pferdhaaren bezogener, und mit Pech beschmierter Geigebogen? und will es uns etwas anders sagen, als daß die Leyer gegeigt, oder vielmehr nach ihrer Art gekratzet worden? Es finden sich auch neuere Schriften die dieser Meinung sind; (*uu*) Und wenn wir es mit dem Tevo halten, so bleibt uns kein Zweifel mehr übrig. Ja wir wissen so gar den Erfinder der Violin und des Geigebogen; da er sagt: **Die Violin ist von dem Orpheus dem Sohn des Apollo erfunden worden; und die Dichterinn Sapho hat den mit Pferdhaaren bespannten Bogen erdacht, und war die erste, welche nach heutiger Art gegeigt hat.** (*xx*) Daß wir also, nach diesem Ausspruche, dem Apollo die eigentliche Erfindung der Violin, der Dichterinn Sapho die Art selbige mit dem Bogen zu streichen, aus dem ganzen wissentlichen Hergang der Sache aber dem Merkur den Ursprung aller Geiginstrumente zu verdanken haben.

(*tt*) Glareanus in Dodecachordi Libro I. C. 17. pag. 49. Er schrieb dieß sein ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ im Jahre Christi 1547.

(*uu*) Dizion. Univers. di Efr. Chambers. pag. 188.

(*xx*) Tevo. P. I. C. 12. p. 11.

Erstes Hauptstück.

Des ersten Hauptstücks erster Abschnitt.

Von den alten und neuen musikalischen Buchstaben und Noten, wie auch von den itzt gewöhnlichen Linien, und Musikschlüsseln.

§. 1.

Es ist nothwendig, daß ein Anfänger, bevor der Lehrmeister ihm die Geige in die Hände läßt, nicht nur das Gegenwärtige, sondern auch die beyde folgende Hauptstücke dem Gedächtnisse vollkommen einprä-ge: da widrigenfalls, wenn der lehrbegierige Schüler gleich nach der Violin die beeden Hände strecket; ein und anderes Stücke geschwind nach dem Gehör abzuspielen erlernet; den Grund nur obenhin beschauet, und mit Unbedacht über die ersten Regeln weg siehet, er alsdann auch das Versäum-te gewiß nimmermehr nachholet, und folglich sich selbst dadurch in dem Weg stehet

stehet zu einem vollkommenen Grad der musikalischen Wissenschaften zu gelangen.

§. 2.

Alle unsere Erkenntniß entstehet von dem Gebrauche der äusserlichen Sinnen. Es müssen also nothwendig gewisse Zeichen seyn, welche durch unsere Sehungskraft den Willen augenblicklich dahin antreiben, oder mit der natürlichen Menschenstimme, oder auf unterschiedlichen Klingzeugen nach dem Unterscheid der Zeichen auch verschiedene Töne hervorzubringen.

§. 3.

Die Griechen sangen über ihre Buchstaben, welche sie bald liegend, bald stehend, bald nach der Seite, und auch umgekehrt hinsetzten. Sie hatten derselben bey 48., und bedienten sich keiner Linien; sondern iede Singart hatte ihre besondere Buchstaben, neben welche sie Puncte setzten, um dadurch das Zeitmaas anzuzeigen. (*a*) Diese Puncten gaben den Alten viel zu schaffen; und sie hatten hauptsächlich zu 3. bis 4. Bedeutungen, nämlich: Punctum Perfectionis, Divisionis, Incrementi, & Alterationis. (*b*)

§. 4.

Der heilige Papst **Gregor** hat die Buchstaben abgekürzet. Er hat die folgende sieben erwählet: A, B, C, D, E, F, G, und hat sie auf 7. Linien gesetzet, aus deren Höhe und Tiefe man die Verschiedenheit der Töne erkennen konnte. Jede Linie hatte folglich ihren Buchstaben: und man sang auch über diese Buchstaben.

§. 5.

Bey 500. Jahre hernach kam **Guido** und nahm eine merkliche Veränderung vor. Er bemerkte, daß es sehr beschwerlich fiel, die Buchstaben auszusprechen: er veränderte sie also in 6. Syllben; die er aus der ersten Strofe des

(*a*) Gaffurius in seiner Practica Musicæ, Lib. 2. C. 2. Man lese auch den Marcum Meibomum.

(*b*) Zarlin. P. 3. C. 70. Glarean. L. 3. C. 4. Artusi l'Arte del Contrapunto. p. 71.

auf das Fest des heiligen Johann des Taufers gemachten Lobgesanges entnommen, nämlich: ut, re, mi, fa, sol, la:

Ut queant Laxis, *re*sonare fibris
*mi*ra gestorum, *fa*muli tuorum
*sol*ve polluti, *la*bii reatum
Sancte Joannes! (*c*)

§. 6.

Hierbey blieb es nicht. Er veränderte nach der Hand auch die Syllben in grosse Puncte, die er auf die Linien seßte, und die Syllben oder Wörter darunter schrieb. Ja er gieng noch weiter; und es fiel ihm bey die grossen Puncte auch in den Zwischenraum zu seßen. (*d*) Dadurch ersparte er auch zwo Linien: denn er seßte die vormaligen 7. Linien wirklich auf 5. herunter. Dieß hieß nun zwar viel gethan: doch blieb die Musik wegen der gleichen Puncte noch langsam und schläferig.

§. 7.

Diese Beschwerniß überwand Johann von der Mauer. (*e*) Er veränderte die Puncte in Noten; und dadurch entstunde endlich eine bessere Eintheilung und ein Zeitmaas, so man vorher nicht hatte. Anfänglich erfand er die folgenden 5. Figuren:

Maxima, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima*. (*f*)

Man wagte es nach der Hand diese fünf Figuren mit noch zwo andern zu vermehren: nämlich mit einer Semiminima und mit einer Fusa, z. E. man

(*c*) Angelo Berardi hat es in eine Zeile geschlossen: *ut relevet miserum fatum solitosque labores.*

(*d*) Von diesen Puncten ist das Wort Contrapunct entstanden, welche Art der Composition ein ieder verstehen muß, der ein rechtschaffener Componiste heissen will.

(*e*) Was Guido und Johann von der Mauer für Leute gewesen, ist in der Einleitung schon gesagt worden.

(*f*) Glareanus L. 2. C. 1.

man machte aus der Minima eine Semiminima, da man sie schwarz ausfüllte: oder man ließ sie weiß; sie bekam aber oben ein kleines Häckel. Auf eben diese Art wurde die Fusa schwarz vorgestellet; oben aber durch ein Häckel von der Semiminima unterschieden: oder man ließ sie auch weiß; doch bekam sie 2. Häckel. Die Instrumentisten nahmen sich endlich die Freyheit auch so gar die Fusam zu zertheilen, und eine Semifusam zu erfinden. Sie war freylich bald erfunden. Man strich die schwarze Noten zweymal; oder, wenn sie weiß blieb, strich man sie dreymal. (*g*) Endlich ist mit dem Anwachs der Jahre auch die Musik immer gestiegen, und mit langsamen Schritten durch viele Mühe zu dem heutigen Grad der Vollkommenheit (*h*) empor gestiegen.

§. 8.

Fünf Linien sind es auf welche wir itzt unsere Noten setzen, und die uns gleich einer Stiege das Aufsteigen und Absteigen der Töne zu erkennen geben. Es werden sowohl unter diese 5. Linien, als auch über dieselben noch andere gezogen: wenn nämlich die Höhe oder Tiefe des Instruments und der Melodie solches erfordert.

§. 9.

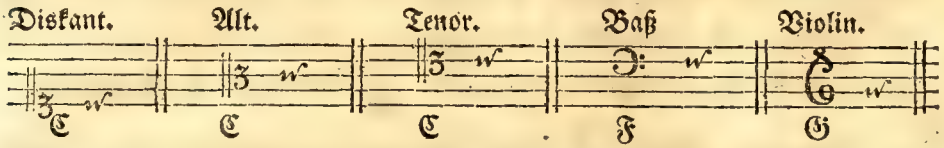
Jedes Instrument wird an einem Zeichen erkennet, welches man den Schlüssel nennet. (*i*) Dieser Schlüssel stehet allezeit auf einer Linie. Er führt einen gewissen

(*g*) Glareanus, eodem loco.

(*h*) Man stosse sich nicht an dem Worte: Vollkommenheit. Wenn wir genau und nach der Schärfe darein sehen, so sind freylich noch Stuffen ober uns. Doch glaube ich, wenn es wahr wäre, daß die griechische Musik die Krankheiten geheilet hätte: so müßte unsere heutige Musik unfehlbar gar die Erblaßten aus ihrer Sarge rufen.

(*i*) Das Wort Schlüssel ist hier metaphorisch genommen. Denn gleichwie ein aus Eisen gemachter Schlüssel das Schloß, zu dem er gemacht ist, aufschließt; also eröffnet uns der musikalische Schlüssel den Weg zu dem Gesange, zu welchem er bestimmet ist.

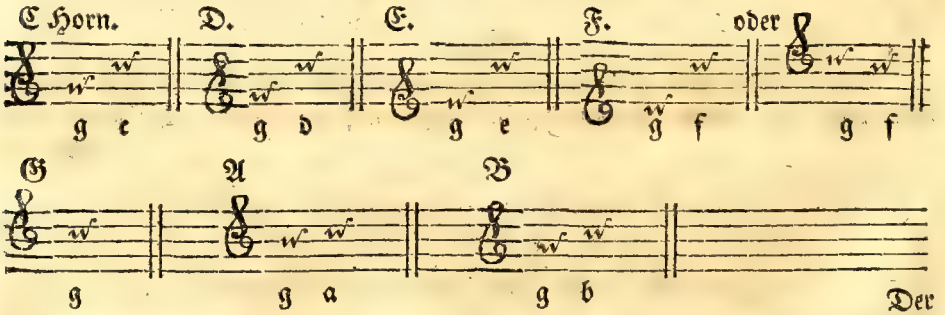
gewissen Buchstaben, aus dem wir den Gesang und die Folge der Musikleiter erkennen. Man wird es an seinem Orte klärer sehen. Hier sind die Schlüssel:



Der Diskant, der Alt, und der Tenor haben ihren Schlüssel im (C) folglich was höher hinauf geht heißt (d) (e) (f) ꝛc. Der Baß hat ihn im (F) was herunter geht heißt also (e) (d) und so fort: hinauf aber (g) (a) und so weiter. Der Violinschlüssel hat seinen Sitz im (G), wie wir bey der Erklärung der Buchstaben sehen werden.

§. 10.

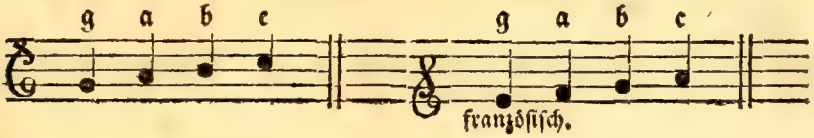
Es kann sich aber die Violin dieses Schlüssels nicht allein rühmen: denn es bedienen sich dessen auch verschiedene andere Instrumente, als da sind: die Trompete, das Jägerhorn, die Zwerchflaute und alle dergleichen Blasinstrumente. Und obwohl sich die Violin theils durch die Höhe und Tiefe theils auch durch solche Passagen unterscheidet, die nur der Violin eigen sind: (*k*) so würde es doch sehr gut seyn, wenn man den Schlüssel wenigstens bey der Trompete und bey dem Jägerhorn versetzete. Aus dieser Versetzung könnte man doch alsobald wissen, ob man ein C oder D Trompete, und ob man ein c, d, f, g oder a Horn u. s. f. nöthig hat. Man könnte es also setzen:



Der

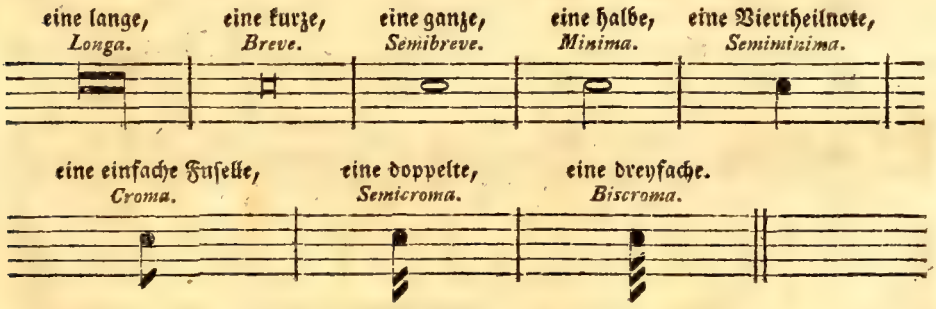
(*k*) Dieß ist ein merklicher Punct. Man sieht gleich aus dem Satze ob der Setzer die Natur des Instruments verstehet. Und wer sollte nicht lachen, wenn man z. E. auf der Violin solche Gänge, Sprünge und Verdoppelungen abgeigen soll, dazu noch 4. andere Finger nöthig wären?

Der Schlüssel bleibt allezeit im G: und wenn man hinauf zählt bis in den Zwischenraum, wo das gewöhnliche c der Violin stehet; so weis man auch alsogleich was für Horn der Schlüssel anzeiget. Man hat auf diese Art in vorigen Zeiten sehr oft den Violinschlüssel um 3. Töne herunter gesetzt, um die gar hoch gesetzten Stücke füglicher zu Papier zu bringen. Alsdann hieß er der französische Schlüssel: z. E.



§. 11.

Die Noten sind musikalische Zeichen, welche durch ihre Lage die Höhe und Tiefe, durch ihre Gestalt aber die Länge oder Kürze, das ist, die Dauer derjenigen Töne anzeigen, die wir mit der menschlichen Stimme, oder auf dazu verfertigten Klingzeugen hervorzubringen bemühet sind. Hier sind die heutigen Noten, samt ihrer Benennung.

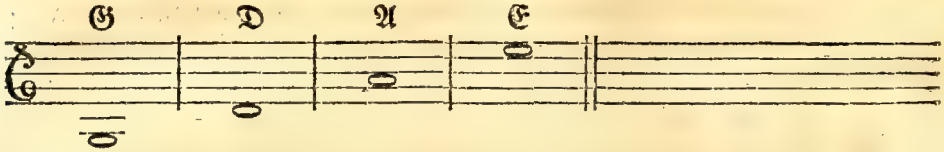


§. 12.

Man hat die 7. gregorianischen Buchstaben bis diese Stunde in der Musik beybehalten, durch welche die Noten nach ihrer Lage, und folglich die Töne der Benennung nach unterschieden werden. Sie sind also folgende: A, B, C, D, E, F, G, welche allezeit wiederholet werden.

§. 13.

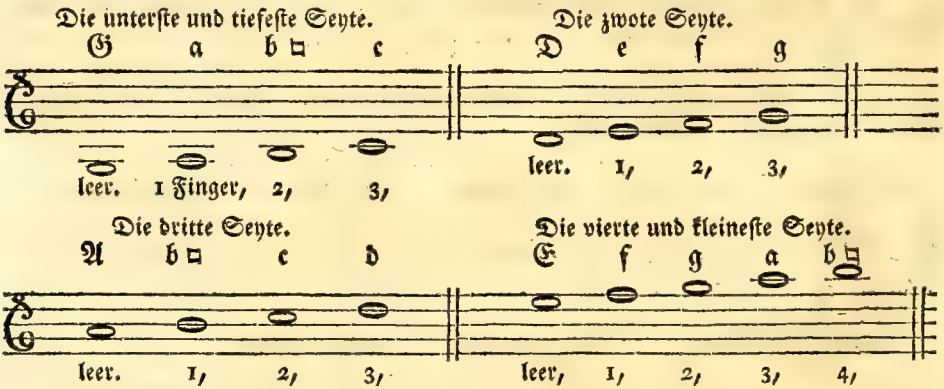
Die Violin hat 4. Seyten, deren iede ihre Benennung von einem dieſer 7. Buchſtaben hat. Nämlich:



Die kleineſte oder feineſte Seyte heißt (E); die neben ihr etwas gröſſere (A); die folgende (D); und die ſtärkeſte heißt (G).

§. 14.

Um nun mehrere Töne hervorzubringen muß man die Seyten mit den Fingern belegen. Dieſes geſchiehet aber in folgender Ordnung:



Man ſieht hier ganz klar die mit den groſſen Buchſtaben bemerkte 4. leeren Seyten, und nach ieder die mit den Fingern auf denſelben zu nehmende übrigen Töne; welche ſich der Schüler wohl in das Gedächtniß faſſen muß: damit er ohne die Buchſtaben auf den Noten zu ſehen, und ohne vielem Nachdenken alſogleich weis, was für einen Buchſtabsname iede Note führet, ſie ſtehe wo ſie wolle. Nicht minder iſt hier wohl anzumerken, daß das unter den 7. Buchſtaben vorkommende, und mit dem Zeichen (♮) bemerkte B, oder (b ♮) bisher meiſtens mit dem Buchſtabe (H) iſt benennet worden. Wovon man die Urſache an ſeinem Orte leſen wird.

Des

Des ersten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase.

§. 1.

Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik. Er belebt nicht nur allein dieselbe; sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. Der Tact bestimmet die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielet werden, und ist dasjenige, was manchem, der sonst in der Musik schon ziemlich weit gekommen ist, auch wider seine von sich selbst hägende gute Meinung öfters noch mangelt; welcher Mangel von der anfänglichen Vernachlässigung des Tactes herrühret. Es ist also an dem musikalischen Zeitmaase alles gelegen: und der Lehrmeister hat seine gröβte Mühe mit Geduld dahin anzuwenden, daß der Schüler solches mit Fleiß und Obachtsamkeit rechtschaffen ergreife.

§. 2.

Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeiget; nach welcher Bewegung alle zugleich singende und spielende Personen sich zu richten haben. Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Systole und Diastole benennen (*a*): also heißt man in der Musik das Niederschlagen Thesin das Aufheben der Hand aber Arsin (*b*).

§ 3.

Bey der alten Musik hatte man unterschiedliche Meinungen: und es war alles in grosser Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und hal-

(*a*) Συστολὴ, Διαστολὴ.

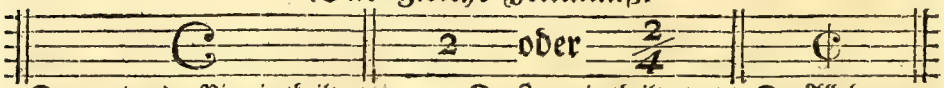
(*b*) Θέσις, Ἄρσις Giuseppe Zarlino Cap. 49. Es kommt unfehlbar von τίθημι, pono; und von αἴρω, tollo.

be Cirkel, die theils durchſchnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von auſſen durch einen Punct unterſchieden waren. Da nun aber ſolches ſchimmlichtes Zeug hieher zu ſchmieren gar zu nichts mehr dienlich iſt: ſo werden die Liebhaber an die alten Schriften ſelbſt angewieſen (*c*).

§. 4.

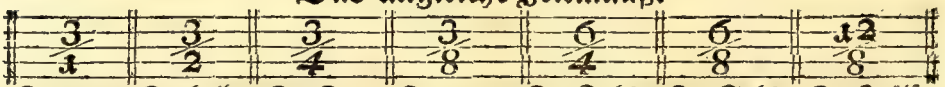
Der heutige Tact wird in den gleichen und ungleichen vertheilet, und am Anfange eines ieden Stückes angezeiget. Der gleiche Tact hat zween Theile (*d*); der ungleiche hingegen hat 3. Theile. Damit aber die Gleichheit dem Schüler begreiflicher wird; ſo wird der gleiche oder der ſogenannte gerade Tact in vier Theile eingetheilet, und darum auch der Viervierteiltact genennet. Sein Zeichen iſt der lateiniſche C Buchſtabe. Hier ſind alle itzt gewöhnliche Gattungen der Tacte.

Das gleiche Zeitmaaß.



Der gerade oder Viervierteiltact. Der Zweyviertheiltact. Der Allabreve.

Das ungleiche Zeitmaaß.



Der ganze Tripel. Der halbe Trippel. Der Dreyviertheiltact. Der dreyachttheil. Der Sechsviertheil. Der Sechsachttheil. Der Zwölfachttheil.

Dieſe Gattungen der Tacte ſind ſchon hinlänglich den natürlichen Unterſcheid einer langſamen und geſchwinden Melodie einigermaſſen anzuzeigen, und auch demjenigen

(*c*) Dergleichen Unterhaltung findet man unter andern bey dem Glarean, L. 3. C. 5. 6. & 7. Man leſe auch den Artuſi, pag. 59, 67, & ſeq. und den Froschium C. 16.

(*d*) Daß der gerade Tact hauptſächlich nur zweytheilig ſey, muß ein guter Componiſt am beſten wiſſen: denn wie ſchlecht lobt das Werk den Meiſter, wenn mancher in dem zweyten oder vierten Gliede ſeine Cadenze ſchließt. Nur in wenigen und beſonders in Baurentänzen, oder andern ausſchweifenden Melodien wird es entſchuldiget.

jenigen der den Tact ſchlägt ſeine Bequemlichkeit zu verſchaffen (*e*). Denn in einem Zwölfachttheiltacte wird eine geſchwindere Melodie angebracht, als in dem Dreyachttheiltacte; weil dieſer in dem geſchwindeſten Tempo nicht kann geſchlagen werden, ohne die Zuſchauer zum Gelächter zu bewegen: ſonderheitlich wenn man die erſten zwey Viertheile durch ſtarke Erhebung der Hand unterſcheiden wollte.

§. 5.

Unter dieſen Tacten iſt der gerade Tact der Haupttact, auf welchen ſich alle die übrigen beziehen: Denn die obere Zahl iſt der Zähler; die untere aber der Nenner. Man ſpreche alſo: **Von den Noten, deren vier auf den geraden Tact gehen, kommen zwo auf den Zweyviertheiltact.** Man ſieht daraus, daß der $\frac{2}{4}$ Tact nur zween Theile hat, nämlich, den Aufſtrich und Niederſtrich. Und weil 4. ſchwarze oder Viertheilnoten auf den geraden Tact gehen; ſo müſſen derſelben zwo auf den $\frac{2}{4}$ Tact kommen. Auf dieſe Art werden alle Tacte unterſucht. Denn eben alſo ſieht man bey dem ganzen Tripel $\frac{3}{1}$, daß von den Noten, deren eine auf den geraden Tact kommt, nothwendig drey auf den $\frac{3}{1}$ Tripel kommen müſſen; welches man in dem folgenden Abſchnitte klärer einſehen wird.

§. 6.

Der **Allabreve** iſt eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zween Theile, und iſt nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Viervierthheiltact: daß folglich zwey Viertheile auf eins zu ſtehen kommen. Das Zeichen des Allabreve iſt der durchſtrichene C Buchſtabe: ¢. Man pflegt in dieſem Tacte wenige Auszierungen anzubringen (*f*).

(*e*) Die Herren Kunſtrichter werden ſich ja nicht daran ſtoſſen, wenn ich die $\frac{4}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ $\frac{12}{4}$ Tacte weg laſſe. In meinen Augen ſind ſie ein unnützes Zeug; man findet ſie in den neuern Stücken wenig oder gar nicht; und man hat wirklich Tactsveränderungen genug alles auszudrücken, daß man dieſer letztern nicht mehr benöthiget iſt. Wer ſie liebt, der mag ſie mit Haut und Haare nehmen. Ja ich würde den ganzen Tripel auch noch großmüthig dazu ſchenken, wenn er mich nicht noch aus einigen alten Kirchenſtücken trotzig anſchauete.

(*f*) Die Welſchen nennen den geraden Tact: Tempo minore; den Allabreve aber Tempo maggiore.

§. 7.

Dieß ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen (g). Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor iedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: Allegro, lustig; Adagio, langsam, u. s. f Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stuffen. Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrücket wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. Jedes melodisches Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischet, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Achtsamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntniß eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderet werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?

§. 8.

Man muß demnach bey der Unterweisung eines Anfängers keine Mühe spahren ihm den Tact recht begreiflich zu machen. Dazu wird sehr dienlich seyn, wenn der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Tacte führet; alsdann aber ihm ein und andere Stücke von verschiedener Tactsart und abwechselnder Bewegung vorspielet, und den Lehrling den Tact ganz allein dazu schlagen läßt: um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung verstehet. Geschieht dieses nicht; so wird der Anfänger manches Stücke schon fertig nach dem Gehör wegspielen, ohne einen guten Tact schlagen zu können. Und wem wird es nicht lächerlich scheinen, wenn ich ihm sage, daß ich selbst einen gesehen, der, ob er gleich die Violin schon ziemlich gut spielte, doch den Tact, sonderbar zu langsamen Melodien, unmöglich hat schlagen

(g) Tempus, Mensura, Tactus. *Lat.* Battuta. *Ital.* La Mesure. *Franc.*

gen können? Ja, daß er vielmehr, anstatt die Viertheile mit der Hand richtig anzuzeigen, alle Noten, die man ihm vorgespielet, mit gleicher Bewegung der Hand nachgeahmet, bey aushaltenden Noten ausgehalten, bey laufenden gleichsam auch mitgelaufen, und mit einem Worte alle Bewegungen der Noten mit gleicher Bewegung der Hand nach dem Gehör ausgedrücket hat? Wo kommt dieß anders her, als wenn man dem Schüler gleich die Geige in die Hände läßt, bevor er genugsam unterrichtet worden? Man lehre ihn also vorher iedes Viertheil des Tactes mit Ernst, mit Gleichheit, mit Geiste und Eifer recht schlagen, ausdrücken und unterscheiden; hernach wird er die Violin mit Nutzen zur Hand nehmen.

§. 9.

Die Anfänger werden auch nicht wenig verderbet, wenn man sie an das beständige Abzählen der Achttheilnoten gewöhnet. Wie ist es möglich, daß ein Schüler, dem sein Meister mit solchen Irrlehren bange macht, in einem nur etwas geschwindern Zeitmaase fortkomme, wenn er iede Achttheilnote abzählet? Ja was noch ärger! wenn er alle Viertheilnoten und so gar auch die halben Noten in einfache Fusellen in der Stille abtheilet, mit merklichem Nachdruck des Bogen unterscheidet, und auch (wie ich es selbst gehört habe) mit lauter Stimme herzählet, oder gar mit dem Fusse so viele Schläge niederstößt? Man will sich zwar entschuldigen, daß diese Art zu unterweisen nur aus Noth ergriffen werde: um einen Anfänger eher zu einer gleichen Eintheilung des Tactes zu bringen. Allein dergleichen Gewohnheiten bleiben; und der Schüler verläßt sich darauf und kommt endlich dahin, daß er ohne diese Abzählung keinen Tact richtig wegspielen kann (*b*). Man muß ihm also erst die Viertheile recht beyzubringen suchen, und alsdann die Unterweisung dahin einrichten, daß der Anfänger iedes Viertheil mit genauer Gleichheit in Achttheile, die Achttheile in Sechzehntheile u. s. f. verändern kann. In dem folgenden Hauptstücke wird es durch Beyspiele klärer vor Augen gestellet werden.

§. 10.

(*b*) Man muß freylich zu Zeiten auf ganz besondere Mittel gedenken, wenn man Leuten, die keine natürliche Fähigkeit haben, etwas beybringen soll. Eben also mußte ich einsmals eine ganz besondere Notenerklärung erfinden. Ich stellte nämlich die ganzen Noten als sogenannte Batzen oder 4. Kreutzerstücke vor, die halben Noten durch halbe Batzen, die Viertheilnoten durch die Kreutzer, die einfachen Fusellen durch die halben Kreutzer oder Zweenpfenniger, die doppelten Fusellen als Pfennige, und endlich die dreyfachen Fusellen als Häller. Läßt dieß nicht recht lächerlich? Und so lächerlich und einfältig es immer klingt, so half es doch: Denn dieser Saamen hatte das richtigste Verhältniß mit der Erde, in die er geworfen ward.

§. 10.

Manchesmal verstehet zwar der Lehrling die Eintheilung; es ist aber mit der Gleichheit des Tactes nicht richtig. Man sehe hierbey auf das Temperament des Schülers; sonst wird er auf seine Lebstage verdorben. Ein fröhlicher, lustiger, hitziger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und kaltsinniger hingegen wird immer zögern. Läßt man einen Menschen der viel Feuer und Geist hat gleich geschwinde Stücke abspielen, bevor er die Langsamen genau nach dem Tacte vorzutragen weis; so wird ihm das Eilen lebenlänglich anhangen. Legt man hingegen einem frostigen und schwermüthigen Maulhänger nichts als langsame Stücke vor; so wird er allezeit ein Spieler ohne Geist, ein schläfriger und betrübter Spieler bleiben. Man kann demnach solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen stehen. Den Hitzigen kann man mit langsamen Stücken zurück halten und seinen Geist nach und nach dadurch mäßigen: den langsamen und schläfrigen Spieler aber, kann man mit frölichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtoden einen Lebendigen machen.

§. 11.

Ueberhaupts soll man einem Anfänger nichts Hartes vorlegen, bevor er nicht das Leichte rein wegspielen kann. Man soll ihm ferner keine Menueten oder andere melodiöse Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn anfangs Mittelstimmen von Concerten, wo Pausen darinn sind, oder auch fugirte und mit einem Worte solche Stücke vor sich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles dessen, was ihm zu wissen nothwendig ist, abspielen und folglich zu Tage legen muß, ob er die ihm vorgetragene Regeln verstehe oder nicht. Widrigenfalls wird er sichs angewöhnen, alles nach dem Gehör auf Gerathe wohl abzuspielen.

§. 12.

Der Schüler muß sich sonderbar befleissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er beugt dadurch jenem gemeinen Fehler vor, den man bey vielen Musiken beobachtet, deren Ende viel geschwinder als der Anfang ist. Er muß sich also gleich anfangs in eine gewisse vernünftige Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darinn vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen.

Des ersten Hauptstücks
dritter Abschnitt.

Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Puncten; samt einer Erklärung aller musikalischen Zeichen und Kunstwörter.

§. 1.

Die Gestalt der heutiges Tages üblichen Noten ist in dem vorigen Abschnitte bereits vor Augen gelegt worden. Nun sind auch die Dauer oder Geltung der Noten, deren Unterscheid, die Gestalt der Pausen, u. s. w. noch zu erklären übrig. Ich will Anfangs von der Pause reden; alsdann aber beedes, Noten und Pausen, mit einander vereinbaren, und unter iede Note jene Pause setzen, die mit derselben in gleichem Verhältniße stehet.

§. 2.

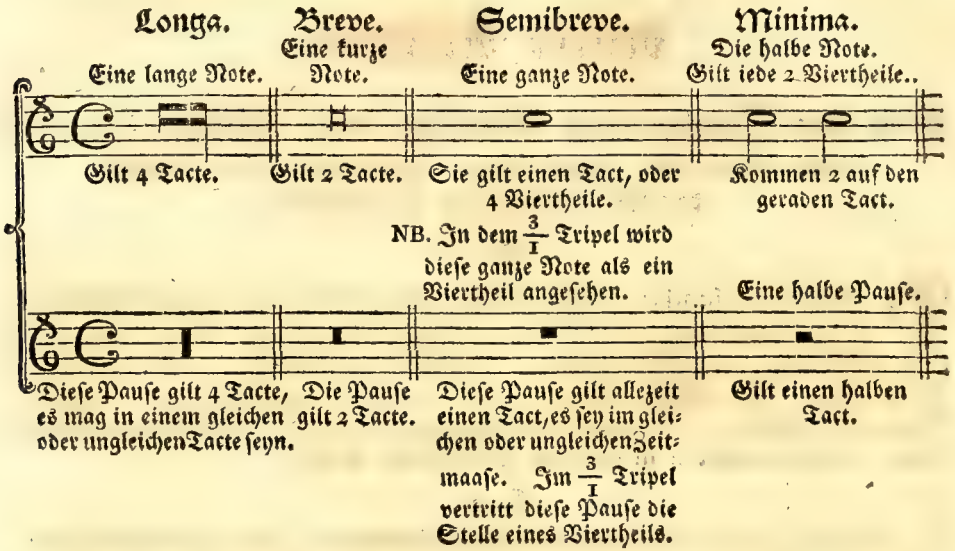
Die Pause ist ein Zeichen des Stillschweigens. Es sind drey Ursachen, warum die Pause als eine nothwendige Sache in der Musik erfunden worden. **Erstens, zur Bequemlichkeit** der Sänger und der Blasinstrumentisten, um ihnen Zeit zu lassen etwas auszuruhen und Athem zu hohlen. **Zweytens, aus Nothwendigkeit:** weil die Wörter in den Singstücken ihren Absatz erfordern; und weil in mancher Composition eine oder die andere Stimme öfter stille halten muß, wenn anders die Melodie nicht soll verdorben und unverständlich gemacht werden. **Drittens, aus Zierlichkeit.** Denn gleichwie ein beständiges Anhalten aller Stimmen den Singenden, Spielenden und Zuhörenden, nichts als Verdruß verursachet: also erwecket eine liebliche Abwechselung vieler Stimmen, und derselben endliche Vereinigung und Zusammenstimmung ein vieles Vergnügen (*a*).

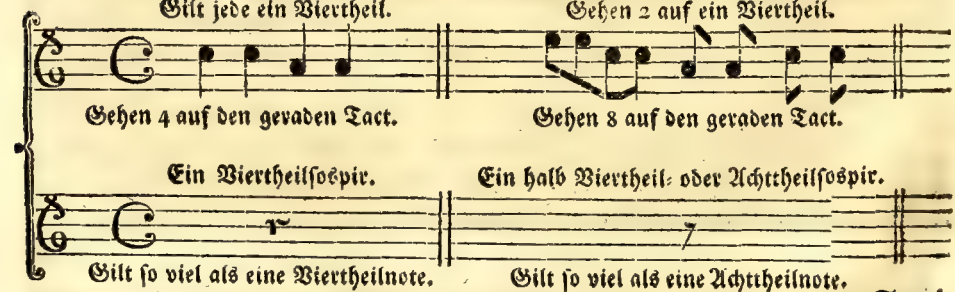
§. 3.

(*a*) Es liegt viel daran, wenn der Componist die Pause am rechten Orte anzubringen weis. Ja so gar eine kleine Sospir zur rechten Zeit gesetzet, kann vieles thun.

§. 3.

Eine Art der Pauſen ſind auch die Sospiren. Man nennet ſie Sospiren (*b*); weil ſie von kurzer Dauer ſind. Hier will ich iede Pauſe unter die Note ſetzen, mit welcher ſie in der Dauer oder Geltung übereins kommt.



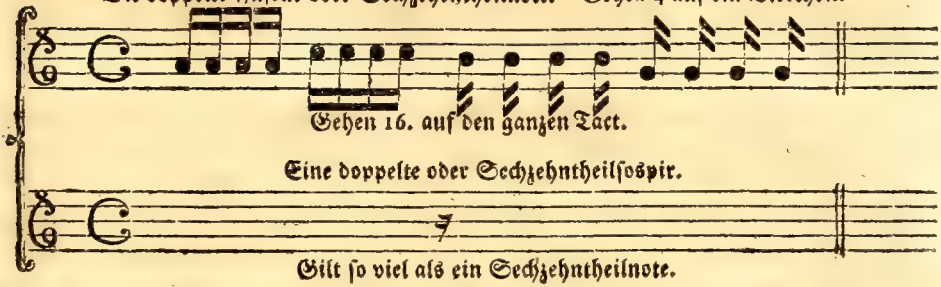


Semi-

(*b*) Vom italiäniſchen, Sospirare, Seufzen.

Semicroma.

Die doppelte Fuſelle oder Sechzehentheilnote. Gehen 4 auf ein Viertheil.



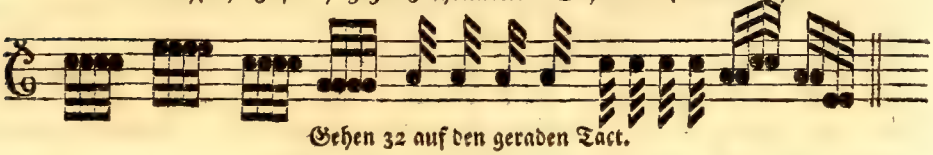
Gehen 16. auf den ganzen Tact.

Eine doppelte oder Sechzehntheilſospir.

Gilt ſo viel als ein Sechzehntheilnote.

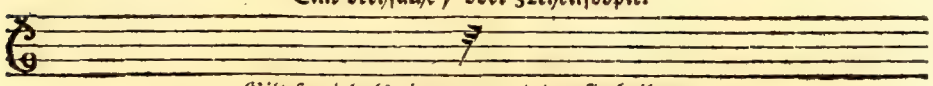
Biscroma.

Die dreyfache Fuſelle, gegen 32theilnote. Gehen 8 auf ein Viertheil.



Gehen 32 auf den geraden Tact.

Eine dreyfache, oder 32theilſospir.



Gilt ſo viel als eine zwey und dreyſigtheilnote.

§. 4.

Die Geltung der Noten liegt hier ganz klar zu Tage. Man ſieht, daß eine ganze Note, zwo halbe, vier Viertheilnoten, 8 einfache Fuſellen oder Achttheilnoten, 16 doppelte und 32 dreyfache Fuſellen in einem Werthe ſind, und daß ſowohl die ganze Note, als die zwo halben, die 4 Viertheilnoten, und die 8 einfache Fuſellen, u. ſ. f. iede vor ſich einen ganzen geraden Tact oder vier Viertheile betragen.

§. 5.

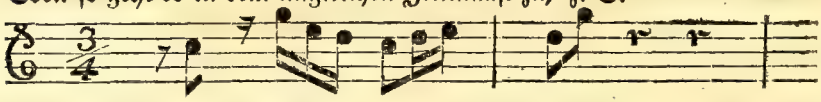
Gleichwie nun aber dieſe verſchiedene Gattungen der Noten, Pauſen und Sospiren in der heutigen Muſik beſtändig untereinander vermiſchet werden: ſo

wird zu mehrerer Deutlichkeit zwiſchen jedem Tacte eine Linie gezogen. Daß alſo die zwiſchen zwo Linien ſtehenden Noten und Pauſen allezeit ſo viel unter ſich betragen müſſen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Tact erforderet. z. E.

Das (c) iſt ein Viertheilnote, folglich das erſte Viertheil; die (d) und (e) Noten ſind zwo einmal geſtrichene oder Achttheilnoten und machen alſo das zweyte Viertheil aus; die doppelte Sospir und die folgenden 3. Noten (f) (g) und (a) ſind zuſammen vier Sechzehntheile und deßwegen das dritte Viertheil; das (g) als ein Achttheilnote und die zwo doppelte Fuſellen (e) und (d) machen das vierte Viertheil. Hier iſt eine Linie gezogen: denn hier ſchließt der erſte Tact. Die vier doppelten Fuſellen (c) (g) (e) und wider (g) ſind das erſte Viertheil des zweyten Tactes; die Viertheilnote (c) aber iſt das zweyte Viertheil, und die darauf folgende Pauſe beträgt 2. Viertheile, denn ſie iſt eine halbe Pauſe, folglich das dritte und vierte Viertheil. Alsdann kommt abermal eine Linie, und hier endet ſich der zweyte Tact.

§. 6.

Eben ſo geht es in dem ungleichen Zeitmaaſe zu, z. E.



Die erſte Sospir beträgt ein Achttheil folglich ein halbes Viertheil: man nimmt alſo die darauf folgende Achttheilnote (c) dazu, ſo hat man das erſte Viertheil. Die Doppelſospir mit den drey doppelt geſtrichnen Noten (g) (e) und (d) ſind das zweyte Viertheil. Das einmal geſtrichene (c) und die zweymal geſtrichenen zwo Noten (d) und (e) machen das dritte und letzte Viertheil dieſes erſten Tactes, den die Linie von dem zweyten unterſcheidet. Die Achtheilnoten (d) und (g) ſind das erſte Viertheil; die zwo Viertheilſospiren aber ſind das zweyte und dritte Viertheil des zweyten Tactes. Und ſo fort durch alle Tactesveränderungen.

§. 7.

§. 7.

Oft werden die Noten auch ſo vermiſchet, daß eine oder auch mehrere müſſen zertheilet werden. Z. E.

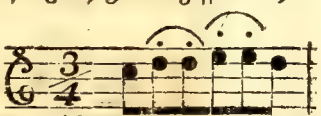
Die Achttheilnote (c) beträgt hier nur ein halbes Viertheil: es muß alſo die nebenbey ſtehende Viertheilnote (c), anfangs in Gedanken, nachdem aber auch mit dem Bogenſtriche zertheilet, und der erſte halbe Theil zur erſten Achttheilnote (c), der zweyte halbe Theil hingegen zur zwoten Achttheilnote (e) gerechnet werden. Wer dieſes nicht genug einſieht, der ſtelle ſich die oben angebrachten Noten nur alſo vor,

und ſpiele ſie auch, wie ſie ihm hier vor Augen liegen. Nachdem aber nehme er das zweyte und dritte (c) mit der nämlichen Gleichheit des Tactes in einem Striche; iedoch alſo, daß die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bey ieder Note vernehmlich werde. Z. E.

Welches man auch alſo thun kann, wann mehrere ſolche abzutheilende Noten nach einander folgen. Z. E.

Denn weil die zwo Noten (d) und (e) müſſen zertheilet werden; ſo kann man ſie, um eine genaue Gleichheit des Tempo zu erobern, anfänglich glatweg ſpielen;

hernach aber alſo abgeigen:



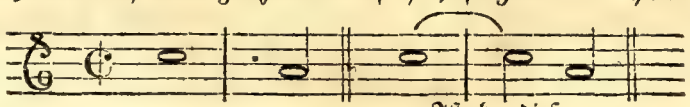
Wo die zwo (d) Noten in einem Hinaufſtriche, die zwo (e) Noten aber in einem Herabſtriche zuſammen genommen und mit guter Gleichheit durch einen Nachdruck des Bogens von einander müſſen unterſchieden werden (c). Hauptſächlich

(c) Die Zertheilung dieſer Noten durch den Bogenſtrich findet nur anfangs Platz, bis der Schüler die Gleichheit des Tactes genau verſtehet. Dann muß man aber die Abtheilung nicht mehr hören. Man leſe nur den gleich folgenden §. 18.

muß man ſich befleiſſen den zweyten Theil ieder zu zertheilenden Note nicht zu kurz, ſondern dem erſten Theile gleich zu halten: denn dieſe Ungleichheit bey der Zertheilung der Noten iſt ein gemeiner Fehler, welcher das Zeitmaas aus ſeiner Gleichheit in das Geſchwinde treibt.

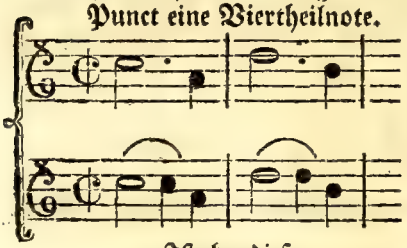
§. 8.

Der Punct, welcher bey einer Note ſtehet, vergröſſeret ſeine vorhergehende Note um den halben Theil; und die Note, nach welcher der Punct ſtehet, muß noch halb ſo lang gehalten werden, als ihre natürliche Gröſſe beträgt. Z. E. Wenn der Punct nach einer ganzen Note ſtehet, ſo gilt er eine halbe:



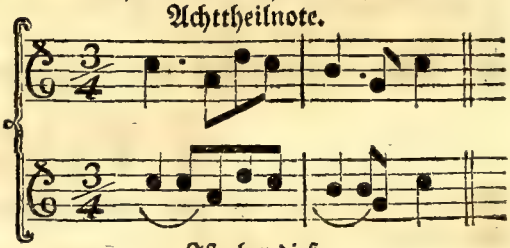
Iſt eben dieß.

Nach einer halben Note gilt der Punct eine Viertheilnote.



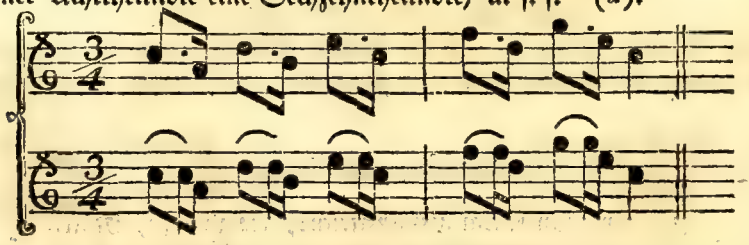
Iſt eben dieß.

Nach einer Viertheilnote, eine Achttheilnote.

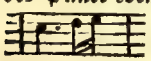
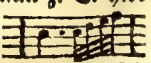


Iſt eben dieß.

Nach einer Achttheilnote eine Sechzehntheilnote, u. ſ. f. (*d*).

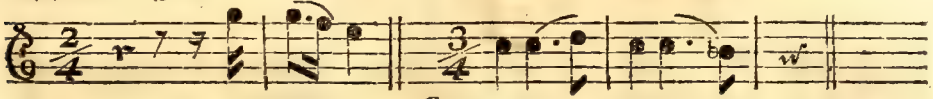


§. 9.

(*d*) Ich kann unmöglich einſehen, wie jene ihren Satz beweiſen, welche lehren: Daß der Punct eben ſo viel gelte, als die darauf folgende Note. Wenn nun z. E. hier  der Punct nach ſolcher Regel eine 16theilnote, und hier  gar nur eine zwey und dreyßigtheilnote gilt, ſo wird ein ſolcher Lehrmeiſter mit ſeiner Rechnung im Tacte ſchlecht beſtehen.

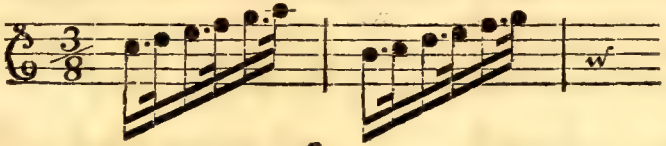
§. 9.

In langſamen Stücken wird der Punct anfangs mit dem Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht: um ſicherer im Tacte zu bleiben. Wenn man ſich aber im Tacte ſchon feſtgeſetzet hat; ſo wird der Punct durch eine ſich verliehrende Stille an die Note gehalten und niemal durch einen Nachdruck unterſchieden. Z. E.



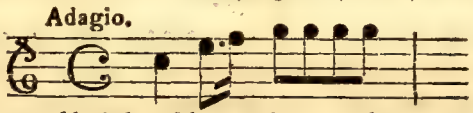
§. 10.

In geſchwinden Stücken wird der Geigebogen bey iedem Puncte aufgehoben; folglich jede Note von der andern abgeſondert und ſpringend vorgetragen. Z. E.



§. 11.

Es giebt in langſamen Stücken gewiſſe Paſſagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeſchriebene Regel erfordert: wenn anders der Vortrag nicht zu ſchläferig ausfallen ſoll. Z. E. wenn hier

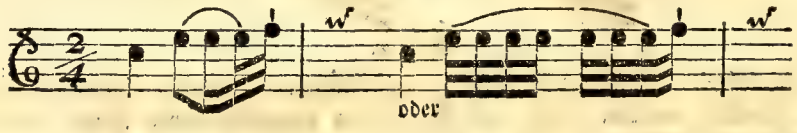


der Punct in ſeiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht ſchläferig klingen. In ſolchem Falle nun muß man die punctirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushalten aber muß man der nach dem Puncte folgende Note, ſo zu reden, abſtehlen.

Man halte demnach in dem itzt beygebrachten Exempel die Note (e) mit ihrem Puncte länger; die (f) Note aber nehme man mit einem kurzen Striche ſo ſpät, daß die erſte der 4. (g) Noten dem richtigen Zeitmaaſe nach alſogleich darauf komme. Der Punct ſoll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; ſondern es wird auch dem Eilen, jenem faſt allgemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Puncts die Muſik gar leicht in das Geſchwinde verfällt.

fällt. Es wäre ſehr gut, wenn dieſe längere Aushaltung des Puncts recht beſtimmet und hingeſetzet würde. Ich wenigſtens habe es ſchon oft gethan, und meine Vortragsmeinung habe ich mit zweenen Puncten nebſt Abkürzung der darauf folgenden Note alſo zu Tage geleget:

Es iſt wahr, anfangs fällt es fremd in die Augen. Allein was verſchlägt dieß? Der Satz hat ſeinen Grund; und der muſikaliſche Geſchmack wird dadurch beförderet. Man beſehe es zergliedert. Die Note (e) iſt ein Achttheil; der erſte Punct gilt deſſen halben Theil, folglich ein Sechzehentheil; der zweyte Punct gilt des erſten Puncts halben Theil, alſo ein zwey und dreyßigtheil; und die letzte Note iſt dreymal geſtrichen. Man ſieht alſo mittelbar der zweenen Puncten eine einmal geſtrichene, eine doppelt geſtrichene und zwo dreymal geſtrichene Noten, welche zuſammen genommen ein Viertheil ausmachen.



§. 12.

Man muß es öfter verſuchen, ob der Schüler die mit Puncten und Sospiren unter einander vermiſchte unterſchiedlichen Noten in die Viertheile recht abzutheilen weis. Man muß ihm unterſchiedliche Tactsarten vorlegen, und ihn nichts anders vor ſich nehmen laſſen, bis er alles dieß itzt Vorgetragene aus dem Grunde verſtehet. Ja der Lehrmeiſter handelt ſehr vernünftig, wenn er dem Anfänger unterſchiedliche Veränderungen der Noten in allen Gattungen des Tacts aufſchreibt, und um es begreiflicher zu machen, iedes Viertheil genau unter das andere ſetzet.

Hier iſt ein Muſter über den geraden Tact, welches der Schüler itzt nur ſtudiren, und alsdann erſt geigen muß, wenn er das Hauptſtück von der Strichart erlernet hat.

NB. Hierher gehöret die hinten beyliegende Tabelle.

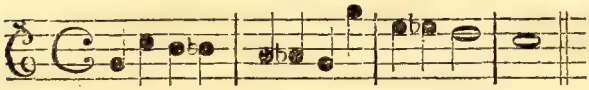
§. 13.

§. 13.

Nun kommen wir auf die noch übrige muſikaliſchen Zeichen. Dieſe ſind das ſogenannte Kreutzel (𝄪), das B (b) und das H (♮), welches die Italiäner das B quadro oder das viereckigte B nennen. Das erſte, nämlich das Kreutzel (𝄪) zeiget an, daß die Note, vor welcher es ſtehet, um einen halben Ton muß erhöhet werden. Es wird alſo der Finger um einen halben Ton vorwärts gerücket (*e*). Z. E.

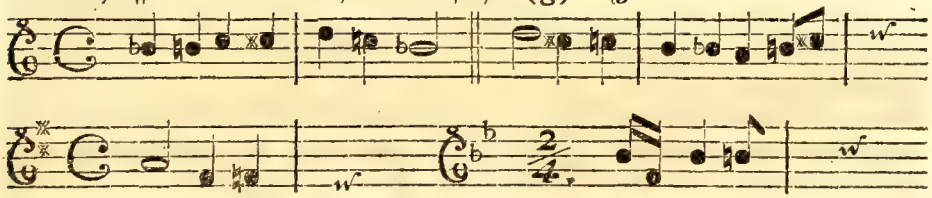
Die mit 𝄪 bezeichnete Noten heiſſen: Ais, His oder Bis, Cis, Dis, Eis, Fis und Gis.

Das zweyte, nämlich das (b) iſt ein Zeichen der Erniedrigung. Es wird demnach wenn ein b vor der Note ſtehet der Finger zurück gezogen, und die Note um einen halben Ton tiefer gegriffen (*f*). Z. E.



Die durch b erniedrigten Noten heiſſen: As, B oder Bes, Ces, Des, Es, Fes und Ges.

Das dritte Zeichen, nämlich das (♮), vertreibt ſowohl 𝄪 als b, und ruft die Note in ihren eigenen Ton zurück. Denn es wird allezeit geſetzet, wenn eines dieſer beyden Zeichen kurz vorher bey der nämlichen Note, oder vorne bey dem Schlüſſel in dem nämlichen Tone ſtehet (*g*). Z. E.



Hier wird die erſte Note tiefer genommen; weil vor derſelben ein b gezeichnet iſt. Da aber die zwote Note in dem nämlichen Tone ſtehet, und ein ♮ vorausſ-

(*e*) Es wird von dem griechiſchen (Διεσις) Dieſis genennet. Auch Signum Intenſionis.

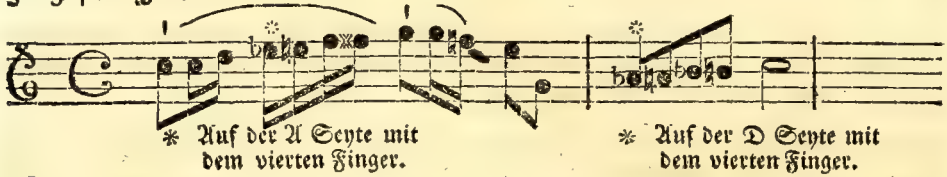
(*f*) Das iſt das Signum remiſſionis.

(*g*) Signum Reſtitutionis. Diejenigen, welche das ♮ Zeichen in ihrer Compoſition nicht brauchen wollen, die irren ſich. Wenn ſie es nicht glauben, mögen ſie mich darum fragen.

ausgeſetzt iſt: ſo wird bey dieſer Note der Finger wieder vorwärts gerücket, und die Note in ihrem natürlichen Tone genommen. Im zweyten Tacte eben dieſes Exempels wird die zwote Note (c), die durch das ✕ im vorigen Tacte erhöhet worden, durch das ♮ Zeichen wieder erniedriget, u. ſ. w.

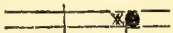
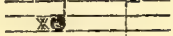
§. 14.

Wenn es zum Spielen dergleichen Erhöhungen und Erniedrigungen kömmt, ſo ergiebt es ſich, daß ſie oft auf die leeren Seyten fallen: wo die auf die leeren Seyten zu ſtehen kommenden Noten allezeit mit dem vierten Finger auf der nächſten tiefern Seyte müſſen gegriffen werden. Abſonderlich wenn es eine Erniedrigung iſt. Z. E.

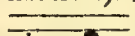
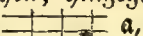
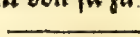
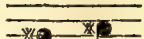


* Auf der A Seyte mit dem vierten Finger.

* Auf der D Seyte mit dem vierten Finger.

Wenn ein ✕ vorſtehet  kann man zwar die Note auf der nämlichen Seyte mit dem erſten Finger nehmen: Es iſt aber allezeit beſſer wenn man ſie  mit Ausſtreckung des vierten Fingers, auf der nebenſtehenden tiefern Seyte greift.

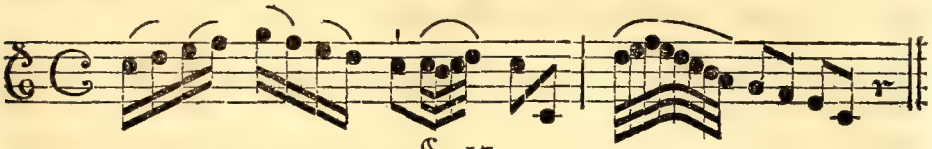
§. 15.

Hier müſſen wir auch von demjenigen reden, was wir oben im erſten Abſchnitte dieſes erſten Hauptſtückes §. 14. angemerket haben. Das Intervall oder der Zwiſchenraum von (B ♮) bis (C) machet den natürlichen gröſſern halben Ton: (Hemitonium majus naturale). Man pflegte demnach bisher, wenn ein (b) vorgezeichnet war, allezeit  b, c, zuſprechen; hingegen das natürliche (B) mit (H) zu benennen Z. E.  a, h, c. und dieß geſchahe, um das mi von fa zu unterſcheiden: man ſagte folglich, wenn ein ✕ dabey ſtund  Dis, Cis. Ich ſehe aber gar nicht, warum man bey dem natürlichen (B) nicht ganz natürlich (B) ſagen, und warum man  das durch das (b) erniedrigte nicht ein Bes, das durchs (✕) erhöhete hingegen nicht ein Bis nennen ſollte.

§. 16.

Unter den muſikaliſchen Zeichen iſt kein geringes das **Verbindungszeichen**: Obwohl es von manchen oft ſehr wenig beobachtet wird. Es hat die Geſtalt

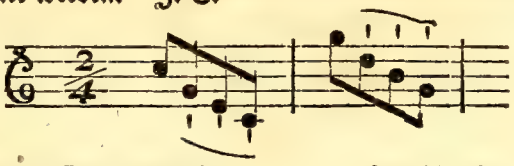
Geſtalt eines halben Cirkels, welcher über oder unter die Noten gezogen wird. Die Noten welche unter oder ober ſolchem Cirkel ſtehen, es ſeyn hernach 2, 3, 4, oder auch noch mehr, werden alle in einem Bogenſtriche zuſammen genommen, und nicht abgeſondert, ſondern ohne Aufheben oder Nachdrucke des Geigebogens in einem Zuge aneinander geſchleifet. Z. E.



§. 17.

Es werden auch unter dem Cirkel, oder, wenn der Cirkel unter den Noten ſtehet, über demſelben, unter die Noten oder über die Noten oft **Puncte** geſetzet. Dieſes zeiget an, daß die unter dem Verbindungszeichen ſtehenden Noten nicht nur in einem Bogenſtriche, ſondern mit einem bey ieder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterſchieden müſſen vorgetragen werden. Z. E.

Sind aber anſtatt der Puncte **kleine Striche** geſetzet; ſo wird bey ieder Note der Bogen aufgehoben; folglich müſſen alle die unter dem **Verbindungszeichen** ſtehenden Noten zwar an einem Bogenſtriche, doch gänzlich von einander getrennet abgeſpielet werden. Z. E.

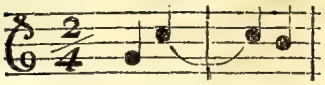


Die erſte Note dieſes Exempels kömmt in den Herabſtriche; die übrigen drey aber werden mit iedesmaliger Erhebung des Bogens und mit einem ſtarken Abſtoß von einander abgeſondert im Hinaufſtriche geſpielet, u. ſ. f. (*b*).

(*b*) Viele Herren Componiſten ſetzen dergleichen Zeichen gemeiniglich nur bey dem erſten Tacte, wenn viele ſolche gleiche Noten folgen: man muß alſo ſo lang damit fortfahren, bis eine Veränderung angezeigt wird.

§. 18.

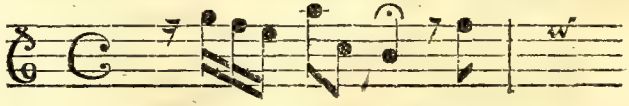
Dieſes **Verbindungszeichen** wird auch nicht ſelten über die letzte Note des einen, und über die erſte Note des andern Tactes gezogen. Sind die beyden Noten im Tone unterſchieden; ſo werden ſie nach der erſt im 16. §. gegebenen Regel zuſammen gezogen: ſind ſie aber in einem Tone; ſo werden ſie ſo zuſammen gehalten, als wenn es eine Note wäre. Z. E.

 iſt eben ſo, als wenn es alſo hieſe

Das erſte Viertheil des zweyten Tactes wird zwar anfangs durch den Nachdruck des Bogens, ohne iedoch denſelben aufzuheben, von dem letzten Viertheile des erſten Tactes in etwas unterſchieden, und vernehmlich gemacht; welches nur geſchieht, um ſich genauer im Tacte zu halten. Wenn man aber einmal im Tempo ſicher iſt; dann muß die zwote Note, welche an die erſte gehalten wird, nimmer durch einen Nachdruck unterſchieden, ſondern nur ſo ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu ſpielen pfleget (*i*). Man mag es nun auf eine oder die andere Art abgeigen, ſo muß man allezeit bedacht ſeyn die zwote Note nicht zu kurz auszuhalten: denn dieß iſt ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaas aus ſeiner Gleichheit gebracht wird, und in das geſchwinde verfällt.

§. 19.

Wenn ein halber Cirkel über einer Note allein ſtehet die über ſich einen Punct hat: ſo iſt es ein Zeichen des Aushaltens. Z. E.

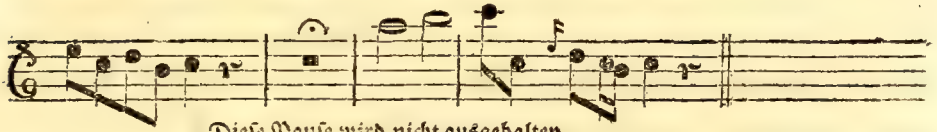


Ein

(*i*) Es iſt übel genug, daß es Leute giebt, die ſich auf ihre Kunſt ſehr viel einbilden, und doch keine halbe Note, ja faſt keine Viertheilnote abſpielen können, ohne ſie in zweene Theile zu zertheilen. Wenn man zwo Noten haben wollte, würde man ſie ohnfehlbar hinſetzen. Solche Noten müſſen ſtark angegriffen, und durch eine ſich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn ſie ſcharf angeſchlagen wird, ſich nach und nach verlieret.

Ein ſolches Aushalten wird zwar nach Gutdünken gemacht: doch muß es nicht zu kurz und nicht zu lang, ſondern mit guter Beurtheilung geſchehen. Alle die Mitſpielenden müſſen einander beobachten: um ſowohl die Aushaltung zugleich mit einander zu enden; als auch um wieder gleichförmig anzufangen. Es iſt hierbey ſonderbar zu merken, daß man den Ton der Inſtrumente recht austönen und verrauſchen laſſe, ehe man wieder zu ſpielen anfängt; auch daß man dahin ſehe, ob alle Stimmen zugleich, oder ob eine nach der andern wieder eintrette: welches man aus den Sospiren, und aus der Bewegung des Anführers, auf den man allezeit die Augen wenden muß, erkennen kann. Wenn aber dieſes Zeichen (welches die Italiäner la Corona nennen) über oder unter einer Sospir und Pauſe ſtehet; ſo wird bey der Sospir etwas mehr, als es die Ausrechnung im Tacte erforderte, ſtillgeſchwiegen: hingegen wird eine Pauſe, über welcher man dieſes Zeichen ſiehet, nicht ſo lang ausgehalten; ſondern manchmal ſo vorbeygegangen, als wenn ſie faſt nicht zugegen wäre. Z. E.

Hier wird länger ſtillgehalten.



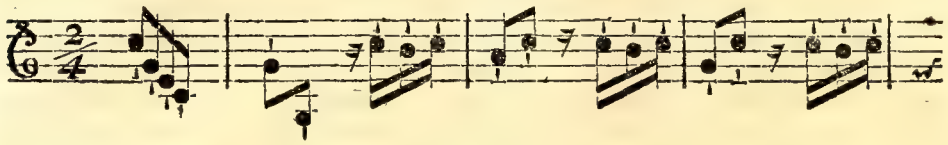
Dieſe Pauſe wird nicht ausgehalten.

Man ſehe fleiſſig auf den Capellmeiſter, der den Tact ſchlägt, oder auf den Anführer: denn dergleichen Sachen kommen auf den guten Geſchmack und eine richtige Beurtheilungskraft an.

§. 20.

Manchesmal ſetzet der Componiſte einige Noten, deren er jede mit ihrem eigenen Striche recht abgeſtoſſen, und eine von der andern abgeſondert vorgetra-

gen wiſſen will. In dieſem Falle zeiget er ſeine Vortragsmeinung durch kleine Striche an, die er über oder unter die Noten ſetzet: Z. E.



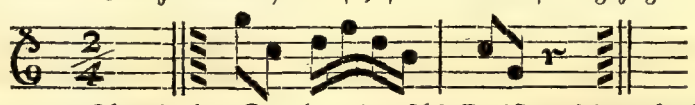
§. 21.

Man ſiehet oft in muſikaliſchen Stücken über ein und andere Note den kleinen Buchſtaben (t.) oder auch (tr.) geſetzet. Dieſes zeiget einen Triller an. Z. E.

Was aber ein Triller iſt, wird an ſeinem Orte weitläuftig abgehandelt werden.

§. 22.

Jeden Tact ſowohl als die muſikaliſchen Stücke ſelbſt in Ordnung zu bringen und einzutheilen, bedienet man ſich verſchiedener Striche. Jeden Tact unterſcheidet ein Strich, wie ſchon §. 4. geſagt worden; den man den Tactſtrich nennet: Die Stücke ſelbſt aber werden mehrentheils in zweene Theile getheilet, und, wo die Theilung angebracht wird, mit zweenen Strichen bemerket, die beyderſeits Puncte, oder kleine Nebenſtriche haben. Z. E. :||: oder =||= Hierdurch will man anzeigen, daß ieder Theil ſoll wiederholet werden. Wenn aber nur ein oder der andere Tact zu wiederholen iſt; ſo wird es alſo angezeiget:



Was immer zwiſchen ſolchen Strichen eingeſchloſſen iſt, wird noch einmal widerholet.

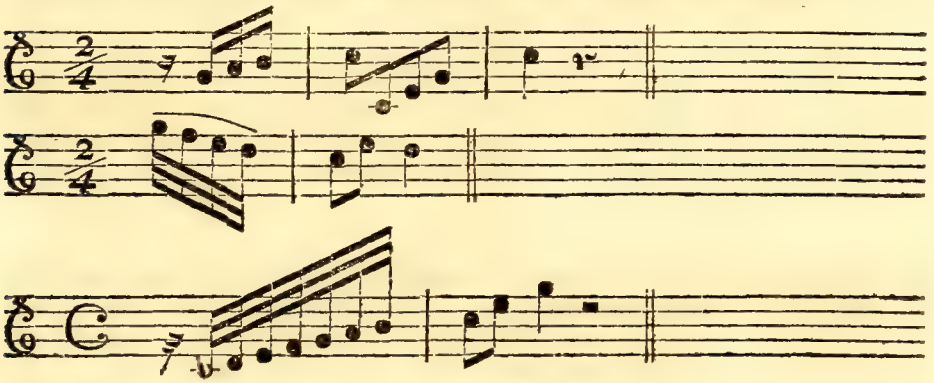
§. 23.

Die kleinen Noten, welche man, ſonderheitlich bey der heutigen Muſik, immer vor den gewöhnlichen Noten ſiehet, ſind die ſogenannten Vorſchläge (Appo-

(Appogiature) die nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie ſind, wenn ſie am rechten Orte angebracht werden, unſtreitig eine der erſten muſikaliſchen Zieraten, folglich niemal auſſer Acht zu laſſen. Wir werden ſie beſonders abhandeln. Sie ſehen alſo aus:

§. 24.

In dem erſt geſehenen Exempel ſind anfangs nur zwo Sechzehntheilnoten, folglich nur ein halbes Viertheil; und dennoch folgt ein Tactſtrich. Dieß heißt man den Aufſtreich, welcher gleichſam den Eingang in die darauf folgende Melodie machet. Dieſer Aufſtreich hat oft 3, 4, und auch noch mehrere Noten. Z. E.



§. 25.

Wenn es in der Muſik recht **Cromatiſch** (*k*) zugehet, ſo kömmt auch oft auf eine nach der Tonart ſchon mit einem (𝄪) verſehene Note noch ein Dieſis, welches auch alſo (✠) oder auch ſo (×) angezeiget wird. Folglich muß die

(*k*) Nachdem die verſchiedenen Tongeſchlechte der Alten abgeänderet worden, ſo hat man nur zwo Gattungen erwählet: Das natürliche nämlich, Genus Diatonicum ſo in ſeinem Gebiethe weder ♯ noch ♭ leidet; und das mit (♯) und (♭) vermiſchte oder Genus Cromaticum.

die durch das gewöhnliche (𝄪) ſchon vorhin erhöhte Note nochmals um einen halben Ton erhöhet werden. Z. E.

Hier iſt das doppelte (𝄪) im fis, welches, nachdem die vielen **Subſemitonien**, folglich die vielen gebrochenen Claviere zur Bequemlichkeit der Cembaliſten aufgehoben und die **Temperatur** erfunden worden, itzt das natürliche (G) iſt. Mann nimmt aber nicht den dritten Finger, ſondern man rücket ordentlich den zweyten vor (*l*). Eben dieß geſchieht bey der doppelten Erniedrigung einer Note, welche durch kein beſonderes Zeichen, ſondern nur durch zwey (♭♭) oder ein groſſes (♭) angezeiget wird. Denn man nimmt auch keinen andern Finger, als den, welcher ohnehin auf dieſelbe Note fällt.

§. 26.

An dem Ende faſt ieder muſikaliſchen Zeile ſieht man dieſes Zeichen (𝄌), welches der **Cuſtos Muſikus** genennet und nur hingeſetzet wird die erſte Note der folgenden Zeile anzumerken, und hierdurch, ſonderbar in geſchwinden Stücken, dem Auge einigermaſſen zu Hülfe zu kommen.

§. 27.

Ueber alle hier ſchon beygebrachte muſikaliſche Zeichen, giebt es noch viele **Kunſtwörter**, die ein Stück nach ſeinem rechten Zeitmaaſe vorzutragen, und die Leidenſchaften nach des rechtſchaffenen Componiſten Sinne auszudrücken unentbehrlich ſind. Die Ordnung derſelben mag folgende ſeyn.

Muſika-

(*l*) Wenn man itzt, da die gebrochnen Claviere auf der Orgel aufgehoben ſind, alle Quinten rein ſtimmet; ſo giebt es bey der Fortſchreitung durch die übrigen Töne eine unerträgliche Diſſonanze. Man muß demnach temperiren, das iſt: man muß einer Conſonanze etwas nehmen, der andern aber etwas beylegen; man muß ſie ſo eintheilen und die Töne ſo gegeneinander ſchweben laſſen, daß ſie alle dem Gehör erträglich werden. Und dieß heißt man die Temperatur. Es wäre zu weitläuftig alle die mathematiſchen Bemühungen vieler gelehrten Männer hier anzuführen. Man leſe den Sauver, den Bümler, Henſling, Werkmeiſter und Neidhardt.

Muſikaliſche Kunſtwörter. (m)

Preſtiſſimo, (*Preſtiſſimo.*) zeiget das geſchwindeſte Tempo an, und iſt Preſto aſſai (*Preſto aſſai.*) faſt eben dieß. Zu dieſem ſehr geſchwinden Zeitmaaſe wird ein leichter und etwas kurzer Bogenſtrich erfordert.

Preſto, (*Preſto.*) heißt geſchwind, und das Allegro aſſai, (*Allegro aſſai.*) iſt wenig davon unterſchieden.

Molto Allegro, (*Molto Allegro.*) iſt etwas weniger als Allegro aſſai, doch iſt es noch geſchwinder als

Allegro, (*Allegro.*) welches zwar ein luſtiges, doch ein nicht übereiltes Tempo anzeiget; ſonderbar wenn es durch Beywörter und Nebenwörter gemäſſiget wird, als da ſind:

Allegro, ma non tanto, oder non troppo, oder moderato, (*Allegro, má non tanto*, oder *non troppo*, oder *moderato.*) welches eben ſagen will, daß man es nicht übertreiben ſolle. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, iedoch ſchon mehr ernſthafter und nimmer ſo kurzer Strich erfordert, als bey dem geſchwindeſten Tempo.

Allegretto, (*Allegretto.*) iſt etwas langſamer als Allegro, (*Allegro.*) hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und ſcherzhaftes, und vieles mit dem Andante (*Andante.*) gemein. Es muß alſo artig, tändelend, und ſcherzhaft vorgetragen werden: welches artige und ſcherzhafte man ſowohl bey dieſem als bey anderem Tempo durch das Wort Guſtoso (*Guſtoſo.*) deutlicher zu erkennen giebt.

Vivace (*Vivace.*) heißt lebhaft, und Spiritoſo (*Spiritoſo.*) will ſagen, daß man mit Verſtand und Geiſt ſpielen ſolle, und Animoſo (*Animoſo.*) iſt faſt eben dieß. Alle drey Gattungen ſind das Mittel zwiſchen dem Geſchwinden und Langſamen, welches uns das muſikaliſche Stück, bey dem dieſe Wörter ſtehen, ſelbſt mehrers zeigen muß.

Mode-

(m) Termini Technici. Man ſollte freylich ſich durchaus ſeiner Mutterſprache bedienen und man könnte ſo gut langſam als Adagio auf ein muſikaliſches Stücke ſchreiben: allein ſoll denn ich der erſte ſeyn?

Moderato, gemäßiget, (*Moderato.*) beſcheiden; nicht zu geſchwind und nicht zu langſam. Eben dieß weiſet uns an das Stück ſelbſt, aus deſſen Fortgange wir die Mäßigung erkennen müſſen.

Das Tempo Commodo, und Tempo giuſto, (*Tempo Commodo* und *Tempo giuſto.*) führen uns ebenfalls auf das Stück ſelbſt zurück. Sie ſagen uns daß wir das Stück weder zu geſchwind weder zu langſam, ſondern in dem eigentlichen, gelegenen und natürlichen Tempo ſpielen ſollen. Wir müſſen alſo den wahren Gang eines ſolchen Stückes in dem Stücke ſelbſt ſuchen: wie oben im zweyten Abſchnitte dieſes Hauptſtücks ſchon iſt geſagt worden.

Soſtenuto (*Soſtenuto.*) heißt aushalten, oder vielmehr zurückhalten und den Geſang nicht übertreiben. Man muß ſich alſo in ſolchem Falle eines ernſthaften, langen und anhaltenden Bogenſtrichs bedienen, und den Geſang wohl aneinander hängen.

Maeſtoſo, (*Maeſtoſo.*) mit Majeſtät, bedachtſam, nicht übereilet.

Stoccato oder Staccato, (*Stoccato* oder *Staccato.*) geſtoſſen, zeigt an, daß man die Noten wohl von einander abſondern und mit einem kurzen Bogenſtriche ohne Ziehen vortragen ſolle.

Andante, (*Andante.*) gehend. Dieß ſort ſagt uns ſchon ſelbſt, daß man dem Stücke ſeinen natürlichen Gang laſſen müſſe; ſonderheitlich wenn ma un pocco Allegretto, (*ma un pocco Allegretto.*) dabey ſtehet.

Lente oder Lentemente, (*Lente, Lentemente.*) ganz gemächlich.

Adagio, (*Adagio.*) langſam.

Adagio peſante, (*Adagio peſante.*) ein ſchwermütiges Adagio, muß etwas langſamer, und zurückhaltend geſpielet werden.

Largo, (*Largo.*) ein noch langſameres Tempo, wird mit langen Bogenſtrichen und mit vieler Gelaſſenheit abgeſpielet.

Grave, (*Grave.*) ſchwermütig und ernſthaft, folglich recht ſehr langſam. Man muß auch in der That durch einen langen, etwas ſchweren und ernſthaften Bogenſtrich, und durch das beſtändige Anhalten und Unterhalten der unter einander abwechſelnden Töne den Carakter eines Stückes ausdrücken, welchem das Wort Grave, (*Grave.*) vorgeſetzet iſt.

Zu den langſamen Stücken werden auch noch andere Wörter den itzt erklärten beygefüget, um die Meinung des Componiſten noch mehr an Tag zu legen; als da ſind:

Cantabile, Singbar. (*Cantabile.*) Das iſt: Man ſolle ſich eines ſingbaren Vortrags befleiſſigen; man ſoll natürlich, nicht zu viel gekünſtelt und alſo ſpielen, daß man mit dem Inſtrumente, ſo viel es immer möglich iſt, die Singkunſt nachahme. Und dieß iſt das ſchönſte in der Muſik (*n*).

Arioſo, (*Arioſo.*) gleich einer **Arie.** Es will eben das ſagen, was **Cantabile** ſaget.

Amabile, Dolce, Soave, (*Amabile, Dolce, Soave.*) verlangen alle einen angenehmen, ſüſſen, lieblichen und gelinden Vortrag: wobey man die Stimme mäßigen, und nicht mit dem Bogen reiſſen; ſondern mit gelinder Abwechſelung des Schwachen und Halbſtarken dem Stücke die gehörige Zierde geben muß.

Meſto, (*Meſto.*) betrübt. Dieß Wort erinnert uns, daß wir uns bey Abſpielung des Stückes in den Affect der Betrübniß ſetzen ſollen, um die Traurigkeit, welche der Componiſt in dem Stücke auszudrücken ſucht, bey den Zuhörern zu erregen.

Affettuoſo, (*Affettuoſo.*) mit Affect, will, daß wir den Affect, der in dem Stücke ſtecket, aufſuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend abſpielen ſollen.

Piano (*Piano.*) heißt ſtill; und **Forte,** (*Forte.*) Laut oder Stark.

Mezzo (*Mezzo.*) heißt halb, und wird zur Mäßigung des Forte und Piano gebrauchet. Nämlich **Mezzo forte,** (*Mezzo forte.*) halb ſtark oder laut; **Mezzo piano,** (*Mezzo piano.*) halb ſchwach oder ſtill.

(*n*) Manche meynen was ſie wunderſchönes auf die Welt bringen, wenn ſie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtſchaffen verkräuſeln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre ſchlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn ſie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten ſingbar abſpielen ſollten, ohne ihre gewöhnlichen und ungeſchickten Verzierungen anzubringen.

Piu (*Piu.*) heißt mehr. Daß alſo Piu forte (*Piu forte.*) eine mehrere Stärke; Piu piano (*Piu piano.*) eine mehrere Schwäche anzeigen.

Creſcendo, (*Creſcendo.*) wachſend, will uns ſagen, daß wir bey der Folge der Noten, bey welchen dieſes Wort ſtehet, mit der Stärke des Tones immer anwachſen ſollen.

Decreſcendo, (*Decreſcendo.*) hingegen zeiget an, daß ſich die Stärke des Tones immer mehr und mehr verliehren ſolle.

Wenn Pizzicato, (*Pizzicato.*) vor einem Stücke oder auch nur bey einigen Noten ſtehet; ſo wird ſolches Stücke durchaus, oder dieſelben Noten, ohne dem Gebrauche des Geigebogens abgeſpielet. Es werden nämlich die Seyten mit dem Zeigefinger, oder auch mit dem Daume der rechten Hand geſchnellet, oder, wie einige zu ſprechen pflegen, gekneipet. Man muß aber die Seyte, wenn man ſie ſchnellet, niemals unten; ſondern allezeit nach der Seite faſſen: ſonſt ſchlägt ſie bey dem Zurückprellen auf das Griffbrett und ſchnarret oder verliehret gleich den Ton. Den Daume ſoll man gegen dem Sattel an das Ende des Griffbretts ſetzen und mit der Spitze des Zeigefingers die Seyten ſchnellen, auch den Daume nur alsdann dazu brauchen, wenn man ganze Accorde zuſammen nehmen muß. Viele kneipen allezeit mit dem Daume; doch iſt hierzu der Zeigefinger beſſer: weil der Daume durch das viele Fleiſch den Ton der Seyten dämpfet. Man mache nur ſelbſt die Probe.

Col Arco, (*Col Arco.*) heißt mit dem Bogen. Es erinneret, daß man ſich des Bogens wieder bedienen ſolle.

Da Capo, (*Da Capo.*) vom Anfange, zeiget an, daß man das Stück vom Anfange wiederholen müſſe. Wenn aber

Dal Segno (*Dal Segno.*) dabey ſtehet; das iſt, von dem Zeichen: ſo wird man auch ein Zeichen beygeſetzet finden, welches uns an den Ort führet, wo man die Wiederholung anfangen muß.

Die zweene Buchſtaben *V. S.* Vertatur Subito (*Vertatur Subito.*) oder auch nur das Wort Volti (*Volti.*) ſtehen gemeiniglich am Ende eines Blatts, und es heißt: Man wende das Blatt geſchwind nach der andern Seite.

Con

Con Sordini, (*Con Sordini.*) mit Dämpfern. Das iſt: Wenn dieſe Wörter bey einem Muſikſtücke geſchrieben ſtehen, ſo müſſen gewiſſe kleine Aufſätzel, die von Holz, Bley, Blech, Stahl oder Meßing gemacht ſind, auf den Sattel der Geige geſtecket werden, um hierdurch etwas ſtilles und trauriges beſſer auszudrücken. Dieſe Aufſätzel dämpfen den Ton: man nennet ſie deßwegen auch Dämpfer, am gemeinſten aber Sordini vom lateiniſchen Surdus, oder italiäniſchen Sordo, betäubt. Man thut ſehr gut, wenn man bey dem Gebrauche der Sordini ſich ſonderbar hütet die leeren Seyten zu nehmen: denn ſie ſchreien gegen den Gegriffenen zu ſehr, und verurſachen folglich eine merkliche Ungleichheit des Klanges.

Aus allen den itzt erklärtern Kunſtwörtern ſiehet man Sonnenklar, daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu ſetzen, welcher in dem Stücke ſelbſt herrſchet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenſchaften zu erregen. Man muß alſo, bevor man zu ſpielen anfängt, ſich wohl um alles umſehen, was immer zu dem vernünftigen und richtigen Vortrage eines wohlgeſetzten muſikaliſchen Stückes nothwendig iſt.

Das zweyte Hauptstück.

Wie der Violiniſt die Geige halten, und den Bogen führen ſolle.

§. 1.

Wenn der Meiſter nach genauer Ausfrage findet, daß der Schüler alles itzt Abgehandelte wohl begriffen und dem Gedächtniſſe recht eingepräget hat: alsdann muß er ihm die Geige (welche etwas ſtark bezogen ſeyn ſolle) in die linke Hand richten. Es ſind aber hauptſächlich zweyerley Arten die Violin zu halten; welche, weil man ſie mit Worten kaum genug erkläreu kann, zu mehrerem Begriffe in Abbildungen hier vorgeſtellet ſind.

§. 2.

Die erſte Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und ſehr gelaſſenes. Fig. I. Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Bruſt ſeitwärts, und ſo gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seite gehen. Dieſe Stellung iſt ohne Zweifel in den Augen der Zuſeher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas ſchwer und ungelegen; weil, bey ſchneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, ſelbe zwiſchen dem Daume und Zeigefinger zu halten, eroberet wird.

§ 3.

Die zwote iſt eine bequeme Art. Fig. II. Es wird nämlich die Violin ſo an den Hals geſetzet, daß ſie am vorderſten Theile der Achſel etwas aufliegeт, und jene Seite, auf welcher das (E) oder die kleinſte Seyte iſt, unter das Kinn kömmt: dadurch die Violin, auch bey der ſtärkeſten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an ſeinem Orte allezeit unverrückt bleibet.

Die Fig. I. ſtehet dem Titelblatte gegen über.

Fig. II^da

Der Fehler. Fig. III^ta

bet. Man muß aber hierbey iederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bey Führung des Striches nicht zu ſehr in die Höhe komme; ſondern immer etwas nahe, doch ungezwungen, zum Leibe gehalten werde. Man beſehe den Fehler in der Abbildung Fig. III. Man kann dieſem Fehler vorbeugen, wenn man den Theil der Violin, wo die (E) Seyte liegt etwas mehr gegen die Bruſt herein wendet, um zu verhindern, daß der rechte Arm, wenn auf der (G) Seyte zu ſpielen iſt, ſich nicht zu ſehr erheben muß.

§. 4.

Der Griff, oder vielmehr der Hals der Violin muß nicht gleich einem Stück Holz in die ganze Hand hineingelegt, ſondern zwiſchen den Daumen und Zeigefinger alſo genommen werden, daß er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern Seite an den obern Theil des Daumengliedes anſtehe, die Haut aber, welche in der Fuge der Hand den Daumen und Zeigefinger zuſammen hänget, keinesweges berühre. Der Daume muß nicht zu viel über das Griffbrett hervorſtehen: ſonſt hindert er im Spielen, und benimmt der (G) Seyte den Klang. Er muß auch mehr vorwärts gegen den zweyten und dritten Finger, als zurück gegen dem erſten gehalten werden; weil dadurch die Hand ſich auszudehnen mehr Freyheit erlanget. Man verſuche es nur: und der Daume wird gemeiniglich den zweyten Finger, wenn er (F) oder (Fis) auf der (D) Seyte greift, gegenüber zu ſtehen kommen. Der hintere Theil der Hand (nämlich gegen dem Arm) muß frey bleiben, und die Violin muß nicht darauf liegen: denn hiedurch würden die Nerven, welche den Arm und die Finger zuſammen verbinden, an einander gerücket, folglich geſperret, und der dritte und vierte Finger ſich auszuſtrecken gehindert. Wir ſehen täglich die Beyſpiele an ſolchen plumpen Spielern, bey denen alles ſchwermüthig läßt; weil ſie ſich durch ungeſchickte Haltung der Violin und des Geigebogens ſelbſt einſchränken. Um nun dieſem Uebel vorzubeugen, ſo bediene man ſich des folgenden Vortheiles. **Man ſetze den erſten Finger auf das (f) der (E) Seyte, den zweyten auf das (c) der (A) Seyte, den dritten auf das (g) der (D) Seyte, und den vierten oder kleinen Finger auf das (d) der (G) Seyte, doch ſo, daß keiner aufgehoben werde, bis nicht alle vier Finger richtig, und zugleich auf dem vorgeſchriebenen Plaze ſtehen.** Man bemühe ſich alsdann bald den erſten, bald den dritten, bald den zweyten bald den vierten aufzuheben und gleich wieder nieder zu ſtellen; doch ohne

ne die andern drey von ihrem Orte wegzulassen. Man hebe aber den Finger nur so viel auf, daß er die Seyte nicht berühre: und man wird sehen, daß diese Uebung der kürzeste Weg ist die wahre Stellung der Hand zu erlernen, und daß man hiedurch zu einer ungemeinen Fertigkeit gelanget seiner Zeit die Doppelgriffe rein vorzutragen.

§. 5.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile, nicht zu weit von der unten angebrachten Nusse, in die rechte Hand zwischen den Daumen und zwischen oder auch ein wenig hinter das mittlere Glied des Zeigefingers, doch nicht steif, sondern leicht und ungezwungen genommen. Man sehe es in der Abbildung. Fig IV. Und obgleich der erste Finger bey der Verstärkung und Verminderung des Tones das meiste thun muß; so soll doch auch der kleine Finger allezeit auf dem Bogen liegen bleiben: weil er zur Mässigung des Bogenstriches durch das Anhalten und Nachlassen vieles beyträgt. Sowohl die, welche den Bogen mit dem ersten Gliede des Zeigefingers halten, als jene, welche den kleinen Finger vom Bogen weglassen, werden finden, daß die oben vorgeschriebene Art weit verträglicher sey einen rechtschaffenen und mannbaren Ton aus der Violin herauszubringen; wenn sie anders es zu versuchen nicht zu eigensinnig sind. Man muß aber auch den ersten, nämlich den Zeigefinger nicht zu sehr auf dem Bogen ausstrecken, und von den übrigen entfernen. Man mag alsdann den Bogen mit dem ersten oder zweyten Gliede des Zeigefingers halten; so ist die Ausstreckung des Zeigefingers allezeit ein Hauptfehler. Denn dadurch wird die Hand steif: weil die Nerven angespannet sind. Und der Bogenstrich wird schwermüthig, plump, ja recht ungeschickt: da er mit dem ganzen Arme gemacht wird. Man siehet diesen Fehler in der Abbildung Fig. V.

§. 6.

Wenn nun der Schüler auch dieses recht verstehet: so mag er die im ersten Abschnitte des ersten Hauptstücks §. 14. eingerückte Musikleiter oder A, b, c, unter beständiger Beobachtung der folgenden Regeln abzuspielen den Anfang machen.

Erstens, muß die Geige nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder gehalten werden. Das Mittel ist das Beste. Man halte demnach die Schnecke der Violin

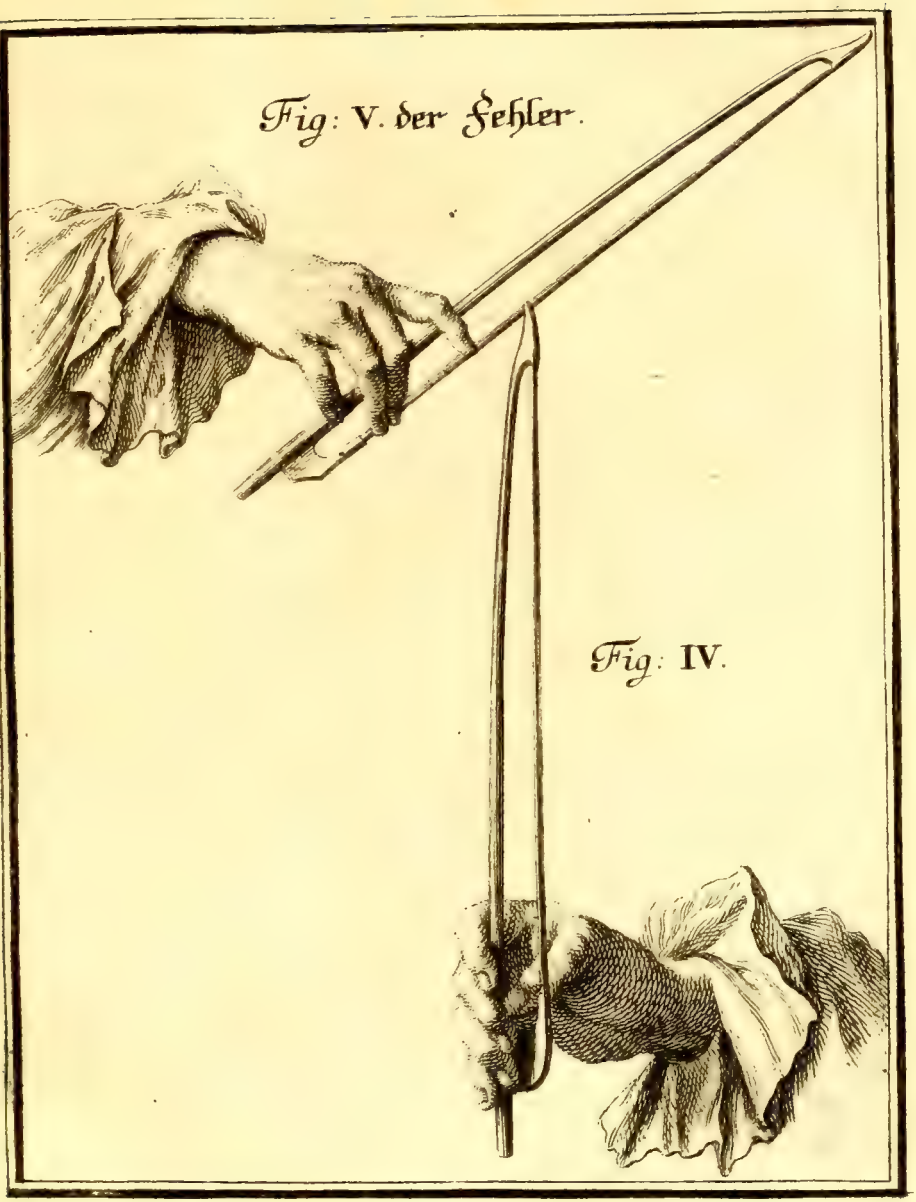


Fig: V. der Fehler.
Fig: IV.

Violin dem Mund, oder höchstens den Augen gleich: man lasse sie aber auch nicht tiefer sinken, als so, daß die Schnecke der Brust gleich komme. Hierzu trägt vieles bey, wenn man die Noten, so man abspielen will, nicht zu nieder hinleget; sondern etwas erhöhet vor das Angesicht bringet, damit man sich nicht niederbiegen, sondern vielmehr den Leib gerad halten muß.

Zweytens, bringe man den Bogen mehr gerad als nach der Seite auf die Violin: denn hierdurch erhält man mehr Stärke, und biegt dem Fehler vor, den einige haben, welche so sehr mit dem Bogen nach der Seite kommen, daß sie, wenn sie ein wenig nachdrücken, mehr mit dem Holze als mit den Pferdhaaren geigen.

Drittens, muß der Strich nicht mit dem ganzen Arme geführet werden. Man bewege das Achselglied wenig, den Ellenbogen stärker, das Glied der Hand aber natürlich, und ungezwungen. (*a*) Ich sage: das Glied der Hand soll man natürlich bewegen. Ich verstehe hierdurch: ohne lächerliche und unnatürliche Krümmungen zu machen; ohne es gar zu sehr auswärts zu biegen, oder etwa gar steif zu halten: sondern man lasse die Hand sinken, wenn man den Bogen abwärts ziehet; bey dem Hinaufstriche aber biege man die Hand natürlich und ungezwungen, auch nicht mehr und nicht weniger, als es der Gang des Bogens erforderet. Uebrigens merke man sich, daß die Hand, ja vielmehr der Zeigefinger bey der Mäßigung des Tones das meiste thun muß.

Viertens, muß man sich gleich anfangs an einen langen, ohnabgesetzten, sanften und fliessenden Bogenstrich gewöhnen. Man muß nicht mit der Spitze des Bogens oder mit gewissen schnellen Strichen, die kaum die Seyte berühren, fortgeigen; sondern allezeit ernsthaft spielen.

Fünftens, muß der Schüler mit dem Bogen nicht bald hinauf an das Griffbrett, bald aber herunter an den Sattel oder gar nach der Queer geigen; sondern den Bogen an einem von dem Sattel nicht zu weit entfernten Orte in einer beständigen Gleichheit führen, und durch ein gemäßigtes Niederdrücken und

(*a*) Will der Schüler den Ellebogen nicht biegen, und geigt folglich mit einem steifen Arm und starker Bewegung der Achsel; so stelle man ihn mit dem rechten Arm nahe an eine Wande: er wird, wenn er beym Herabstriche den Ellenbogen gegen die Wand stößt, solchen ganz gewiß biegen lernen.

und Auflassen den guten und reinen Ton suchen und mit Gedult zu erhalten sich befleissen.

Sechstens, müssen die Finger auf den Seyten nicht nach der Länge hingeleget, sondern die Glieder derselben erhöhet, die vordersten Theile der Finger aber stark niedergedrückt werden. Sind die Seyten nicht wohl niedergedrücket: so klingen sie nicht rein. Man erinnere sich immer des am Ende des §. 4. vorgeschriebenen Hilfsmittel; man sey nicht zu weichlich und lasse sich durch die kleine Empfindlichkeit, die diese Uebung anfangs wegen der Ausspannung der Nerven verursachet, nicht abschrecken.

Man merke sich Siebendens als eine Hauptregel, daß man die Finger, die einmal liegen, so lange unverrückt liegen lasse, bis man sie, durch die beständige Verwechselung der Noten, aufzuheben gezwungen wird; und dann lasse man sie gerade ober dem vormals gegriffenen Tone stehen. Man hüte sich einen oder mehr Finger in die Höhe zu strecken, oder beym Aufheben der Finger immer mit der Hand zusammen zurücken, und den kleinen oder noch wehr Finger unter den Hals der Violin zu stecken. Man halte vielmehr die Hand allezeit in einer beständigen Gleichheit und ieden Finger über seinem Tone: um hierdurch sowohl die Sicherheit im Greifen, als die Reinigkeit und Geschwindigkeit im Spielen zu erhalten.

Es muß Achtens die Geige unbeweglich gehalten werden. Dadurch verstehe ich: daß man die Violin nicht immer mit iedem Striche hin und her drehen, und sich dadurch bey den Zuschauern zum Gelächter machen solle. Ein vernünftiger Lehrmeister muß gleich anfangs auf alle dergleichen Fehler sehen, und allezeit die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleinesten Fehler nachsiehet: denn nach und nach wird eine eiserne Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzuziehen ist. Es giebt eine Menge solcher Unarten. Die gewöhnlichsten derselben sind das Bewegen der Violin; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes; die Krümmung des Mundes oder das Rümpfen der Nase, sonderbar wenn etwas ein wenig schwer zu spielen ist; das Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halse oder Nase bey Abspielung einer oder der andern beschwerlichen Note; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, sonderheitlich des Ellenbogens; und endlich die gewaltige Bewegung des ganzen Leibes, wodurch sich auch oft der Chor, oder das Zimmer wo man spielet

erschüt-

erſchüttert, und die Zuhörer bey dem Anblicke eines ſo mühſamen Holzhauers entweder zum Gelächter oder zum Mitleiden bewogen werden.

§. 7.

Wenn nun der Lehrling unter genauer Beobachtung der itzt gegebenen Regeln die Muſikleiter, oder das ſogenannte muſicaliſche A, b, c, abzuſpielen angefangen hat; ſo muß er ſo lang damit fortfahren, bis er es rein und ohne allen Fehler weg zu geigen im Stande iſt. Hier ſtecket wirklich der gröſte Fehler, der ſowohl von Meiſtern als Schülern begangen wird. Die erſtern haben oft die Gedult nicht die Zeit abzuwarten; oder ſie laſſen ſich von dem Diſcipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünſchen die Eltern, oder andere des Anfängers Vorgeſetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie ſehr betrügt man ſich! Wer ſich nicht gleich Anfangs die Lage der Töne durch öfteres Abſpielen des A, b, c, rechtſchaffen bekannt machet, und wer nicht durch fleißiges Abſpielen der Muſikleiter es dahin bringet, daß ihm die Ausdehnung und Zurückziehung der Finger ſo, wie es ieder Ton erfordert, ſchon ſo zu reden, natürlich kömmt, der wird allezeit in Gefahr laufen falſch und ungewiß zu greifen.

§. 8.

Will es etwa einem Anfänger nicht gleich recht angehen, die Violin auf die vorgeſchriebene Art frey zu halten; denn alle ſind nicht von gleicher Geſchicklichkeit: ſo laſſe man ihn die Schnecke der Violin an eine Wand halten; ſonderbar, wenn er die Geige, ohne Forcht daß ſie ihm entfalle, nicht anders als mit der ganzen Hand, und mit niedergedrückten Fingern halten kann. Man richte ihm die Hand nach der Vorſchrift des §. 4. und 6., und in dieſer Stellung laſſe man ihn unter Beobachtung aller oben angeführten Regeln die Muſikleiter abgeigen; man wiederhole dieſe Uebung wechſelweiſe bald frey, bald an der Wand; man erinnere ihn öfter, daß er ſich die Lage der Hand rechtſchaffen einpräge, und fahre ſo lange fort, bis er es endlich frey abzuſpielen im Stande iſt.

§. 9.

Es lehret die Erfahrenheit, daß, weil der erſte Finger natürlich immer vorwärts trachtet, der Anfänger anſtatt des (F) fa oder puren (F) mit dem erſten

Finger auf der (E) Seyte allezeit das fis oder (F) mi nehmen will. Hat sichs nun der Schüler angewöhnet durch das Zurückziehen des ersten Fingers das natürliche (F) auf der (E) Seyte rein zu greifen: so wird er bey (B ♮) mit dem ersten Finger auf der (A) Seyte, und bey dem (E) mit dem ersten Finger auf der (D) Seyte aus Gewohnheit auch zurücke greifen wollen; da doch diese zween Töne, als die natürlich grösseren halbe Töne, auch höher müssen gegriffen werden. Der Lehrmeister muß demnach bey der Unterweisung sonderheitlich auf dergleichen Dinge sehen. Ja es wird nothwendig seyn, den Schüler so lang aus dem C Tone spielen zu lassen; bis er die in diesem Tone liegende natürlich grössere halben Töne und das pure (F) rein zu greifen weis: sonst wird man der einmal eingewurzelten Gewohnheit, ungewiß und falsch zu greifen, hart oder nimmermehr abhelfen.

§. 10.

Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffes den Ort eines ieden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör; so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzart als die Violin zur Hand nehmen.

§. 11.

Endlich muß ich noch erinneren, daß ein Anfänger allezeit ernstlich, mit allen Kräften, stark und laut geigen; niemals aber schwach und still spielen, noch weniger aber so gar mit der Violin unter dem Arme tändeln solle. Es ist wahr; anfangs beleidiget das rauhe Wesen eines starken und noch nicht gereinigten Striches die Ohren ungemein. Allein mit Zeit und Gedult wird sich das Rauhe des Klanges verliehren, und man wird auch bey der Stärke die Reinigkeit des Tones erhalten.

✣ ✣ ✣ ✣
✣ ✣ ✣

Das

Das dritte Hauptstück.

Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichem was man ihm anfangs zu spielen vorlegen solle.

§. 1.

Vor der Abspielung eines musikalischen Stückes hat man auf 3. Dinge zu sehen: nämlich, auf die Tonart des Stückes; auf den Tact, und auf die Art der Bewegung die das Stück erfordert, folglich auf die beygesetzten Kunstwörter. Was der Tact ist, und wie man aus der Wörtern, die bey einem Stücke stehen, die Art der Bewegung erkennen kann; beydes ist schon im ersten Hauptstücke gesagt worden. Nun müssen wir auch von der Tonart reden.

§. 2.

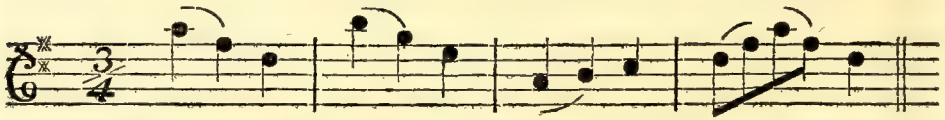
In der heutigen Musik sind nur zwo Tonarten, die weiche und die harte (*a*). Man erkennet sie an der Terze: die Terz aber ist der dritte Ton von eben dem Grundtone, aus welchem das Stück gehet, oder in welchem Tone es gesetzet ist. Die letzte Note eines Stückes zeiget gemeiniglich den Ton

(*a*) Einem Violinisten wird diese meine Lehre von den Tonarten unfehlbar nützlicher seyn, als wenn ich ihm vieles von der Alten ihrem Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Oeolius, Ionius, und, durch Hinzusetzung des Hypo von noch andern solchen 6. Tonarten vorschwätze. In der Kirche geniessen sie das Freyungsrecht; bey Hofe aber werden sie nimmer gelitten. Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) moll versetzet zu seyn scheinen; ja wirklich durch Hinzusetzung der (b) und (x) erst gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches z. E. vom (F) ins (G) übersetzet wird, nimmer so angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursachet? Und woher kömmt es denn, daß ein wohlgeübter Musikus bey Anhörung einer Musik augenblicklich den Ton derselben anzugeben weis, wenn sie nicht unterschieden sind?

des Stückes; die vor dem Stücke ausgeſetzten (𝄪) oder (b) hingegen die Terz des Tones an. Iſt die Terz groß; ſo iſt es die **harte Tonart**: iſt aber die Terz klein; ſo iſt es die weiche. Z. E.

Hier ſehen wir, daß dieſes Exempel im (D) ſchlieſſet. (F) iſt von dem (D) der dritte Ton, folglich die Terz. Es iſt aber das pure und natürliche (F), denn wir ſehen, daß kein Erhöhungszeichen vorausſtehet: alſo gehet dieſes Exempel aus der weichen Tonart, oder aus dem **Molltone**; weil es die kleinere Terz hat.

Der **Durton** oder das harte Geſang hat die **gröſſere Terz**. Z. E.

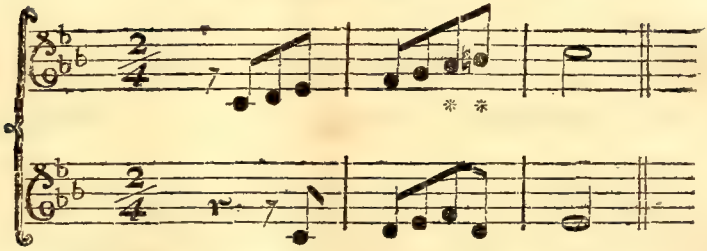


Dieſes Exempel ſchlieſſet abermal im (D); allein es iſt vor dem Tactzeichen ein Dieſis im (F), und eins im (C) angebracht. Es iſt alſo dieſes Exempel in der **harten Tonart** geſetzet: weil das (F) als die **Terz** vom (D) durch das 𝄪 erhöhet iſt.

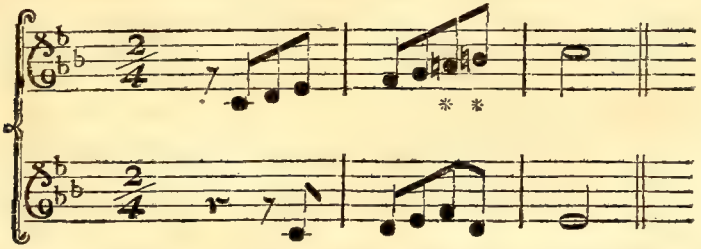
§. 3.

Man muß aber auch wiſſen, daß es von ieder der zwo Tonarten 6. **Gattungen** giebt; die aber nur der Höhe nach unterſchieden ſind. Denn iede **harte Tonart** hat vom Grundtone gerechnet in ihrer Tonleiter folgende Intervallen: Die **groſſe Secund**, die **groſſe Terz**, die **reine Quart** und **ordentliche Quint**, und letztlich die **groſſe Sechſt** und **Septime**. Jeder Mollton oder iede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die **groſſe Secund** und **kleine Terz**, die **richtige Quart**, und **reine Quint**, die **kleine Sechſt** und **kleine Septime**: obwohl man heut zu Tage beſſer im **Aufſteigen** die **groſſe Sechſt** und **groſſe Septime**, und nur im **Herabſteigen** die **kleine Sechſt** und **kleine Septime** braucht. Ja es macht oft eine weit angenehmere Harmonie, wenn man im **Hinaufſteigen** auch vor der **gröſſern Septime** die **kleinere Sechſte** nimmt. Z. E.

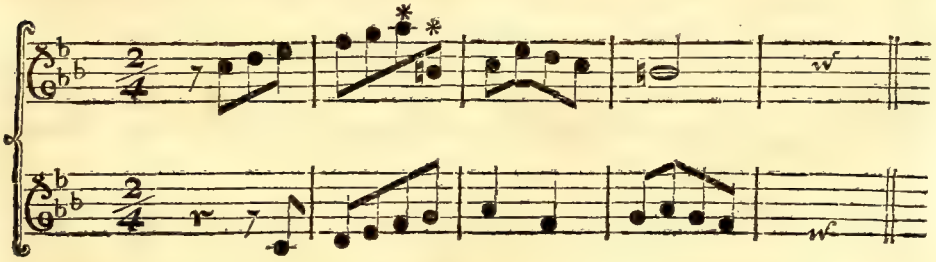
Soll



Soll denn dieß nicht beſſer klingen als folgendes? Und ſoll denn dieß vorhergehende nicht richtiger und natürlicher in den Mollton treiben, als das nachkommende?



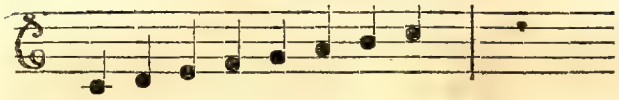
Einer Singſtimme kömmt ein ſolcher Gang freylich nicht natürlich. Allein alsdann richtet man die Melodie alſo ein: Z. E.



§. 4.

Die obenſtehenden Intervallen eines **Durtones** liegen in der Tonleiter des C Dur ſchon natürlich; und die abſteigenden Intervallen der **weichen Tonart** findet man in der diatoniſchen Scala des A moll: die übrigen **Gattungen** der Dur und Molltöne aber müſſen erſt durch (※) und (b) gebildet werden. Z. E.

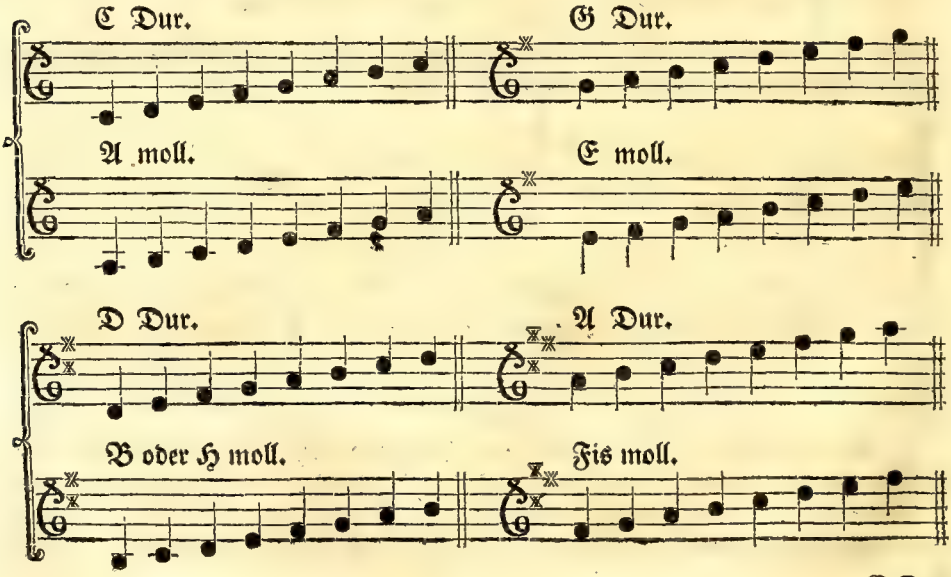
Hier



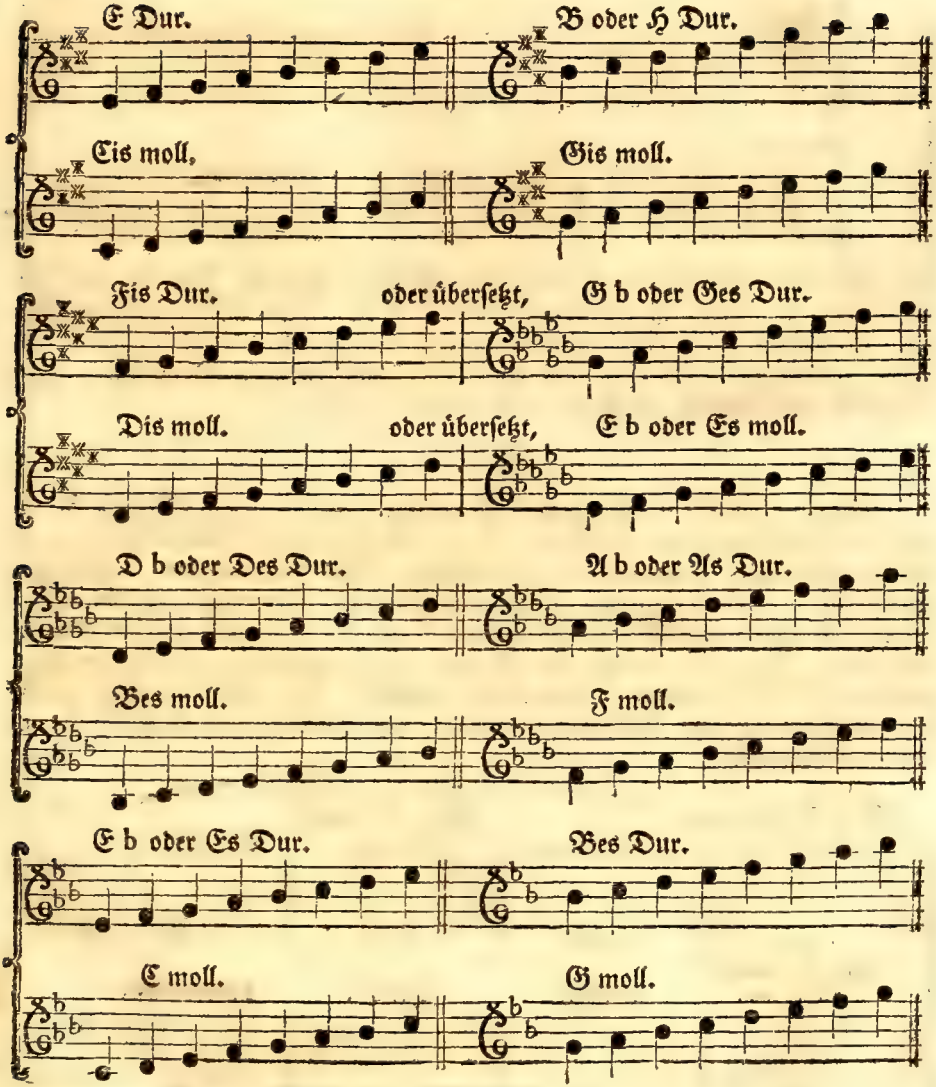
Hier liegen die Intervallen eines **Durtones** in der diatoniſchen Tonleiter.

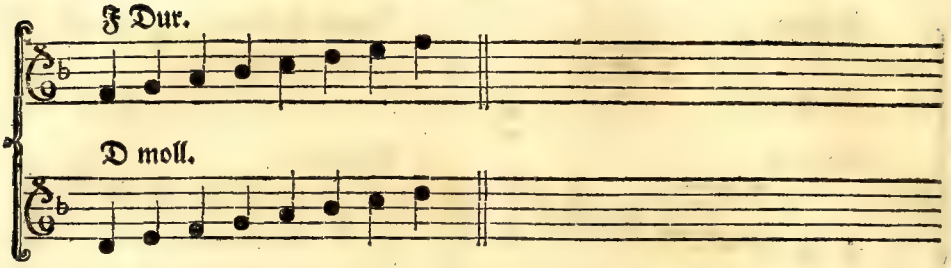
Hier werden ſie durch die vorausgeſetzten (𝄪) gebildet. Und hier durchs (♭).

Weil nun hieraus folget, daß man aus den neben dem Schlüſſel ſtehenden (𝄪) oder (♭), nebſt der Schlußnote, die Tonart eines ieden Stückes erkennen muß: ſo will ich hier die Bezeichnungen aller **Gattungen** der **Moll** und **Durtöne** herſetzen; wo in einem ganz engen Begriffe zwo gleich bezeichnete Tonarten unter einander zu ſehen ſind. Man wird aber wohl ſelbſt leicht begreifen, daß Z. E. ein im (C) ſtehendes (𝄪) durch alle (C) der hohen, mittleren und tiefen Octav, und ein im (H) ſtehendes (♭) durch alle (H) der hohen, mittlern und tiefen Octav u. ſ. f. zu verſtehen iſt.



E Dur

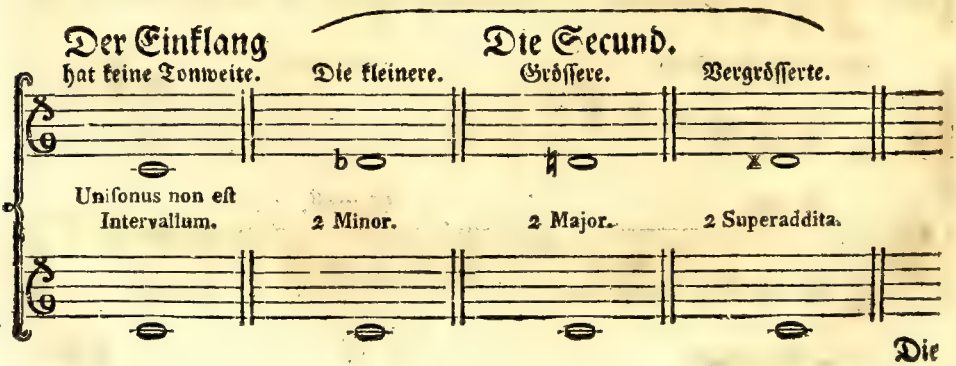

E Dur.
B oder H Dur.
Cis moll.
Gis moll.
Fis Dur.
oder überſetzt, G b oder Ges Dur.
Dis moll.
oder überſetzt, E b oder Es moll.
D b oder Des Dur.
A b oder As Dur.
Bes moll.
F moll.
E b oder Es Dur.
Bes Dur.
C moll.
G moll.



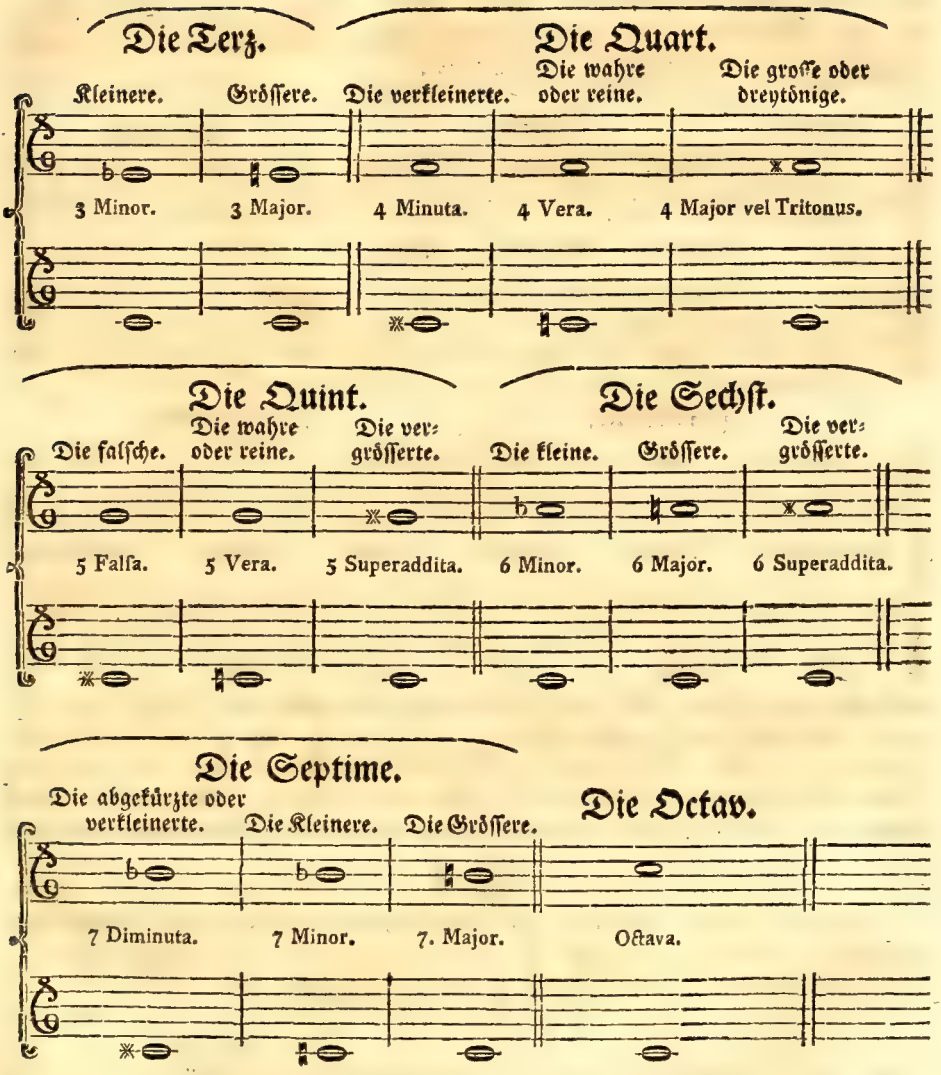
Der von einem **Durtone** um eine **Terze** abwärts ſtehende **Ton** iſt alſo ein **Mollton**, und ſind beede gleich bezeichnet. Z. E. Die letzte **Tongattung** hier iſt (F) **Dur**; die **Terz** abwärts aber iſt (D) **moll**, und beyde haben ein (♭) im natürlichen (B) oder (H) vorgezeichnet um dadurch die nöthigen **Intervallen** und folglich die **Tonart** zu bilden.

§. 5.

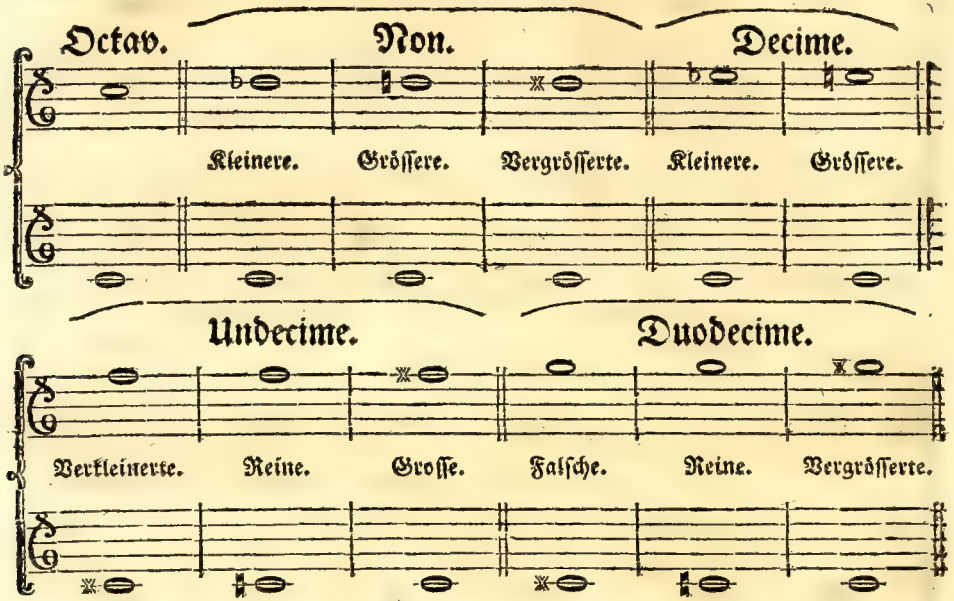
Mancher glaubet ein Violiniſt wiſſe genug, wenn er die groſſe und kleine Terz, und nur überhaupts die Quart, Quint, Sechſt und Septime kennet, ohne den Unterſcheid der **Intervallen** zu verſtehen. Man ſieht aus dem Vorhergehenden ſchon, daß es ihm ſehr nützlich iſt; kommet es aber einmal auf die Vorſchläge und andere willkührliche Auszierungen an, ſo ſiehet man auch die Nothwendigkeit. Ich will demnach alle die **einfachen, gröſſeren und kleineren, wohl und übellautenden Intervallen** herſetzen. Die auf der untern Zeile ſtehende Note ſoll den Grundton vorſtellen, von welcher man nach der obern Note zählen muß.



Die


Die Terz.
Die Quart.
Kleinere.
Gröſſere.
Die verkleinerte.
Die wahre oder reine.
Die groſſe oder dreytönige.
3 Minor.
3 Major.
4 Minuta.
4 Vera.
4 Major vel Tritonus.
Die Quint.
Die Sechſt.
Die falſche.
Die wahre oder reine.
Die vergröſſerte.
Die kleine.
Gröſſere.
Die vergröſſerte.
5 Falſa.
5 Vera.
5 Superaddita.
6 Minor.
6 Major.
6 Superaddita.
Die Septime.
Die Octav.
Die abgekürzte oder verkleinerte.
Die Kleinere.
Die Gröſſere.
7 Diminuta.
7 Minor.
7. Major.
Octava.

Dieſe heißt man die **einfachen Intervallen**. Gehet es nun immer höher, ſo heißt mans alsdann die **zuſammengeſetzten Intervallen**. Z. E. Die **einmal zuſammengeſetzten Intervallen**.



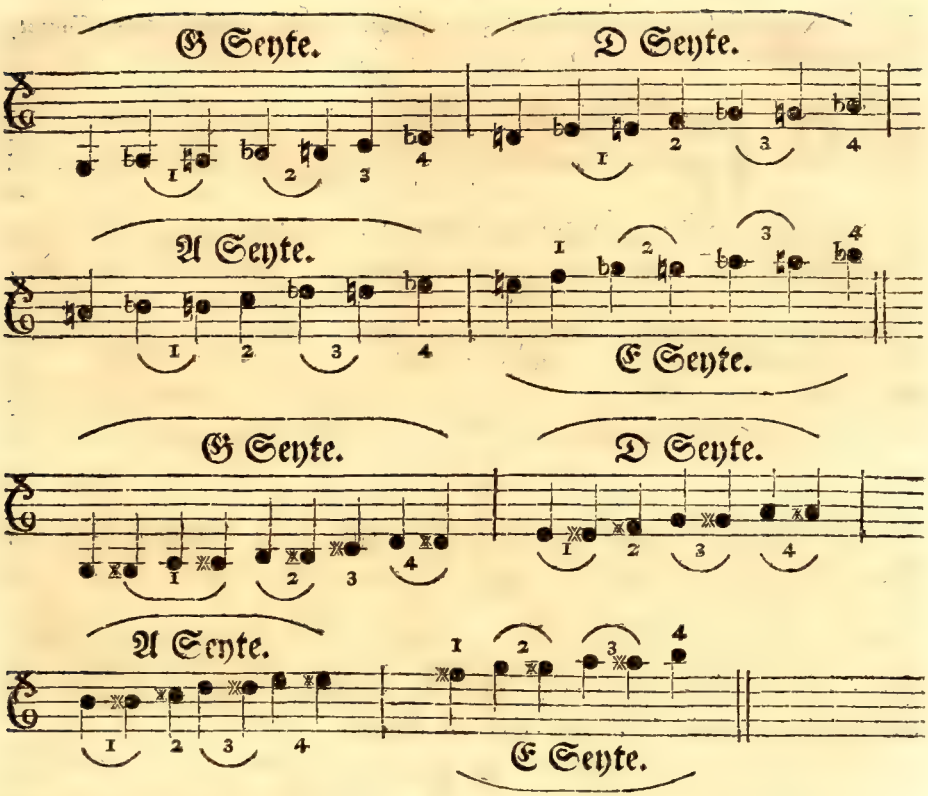
und alſo weiter fort. Und doch bleibt immer die groſſe oder kleine Terz, die reine, verkleinerte und groſſe Quart, u. ſ. f. wenn man gleich **Decime** und **Undecime** ſpricht. Ja wenn der Grundton tief iſt, ſo kann man mit einer hohen Oberſtimme 2, 3 und **viermal zuſammengeſetzte Intervallen** darauf bauen; die doch allezeit die Benennung der **einfachen Intervallen** behalten.

§. 6.

Damit nun ein Anfänger alle **Intervallen** ſich recht bekannt mache und rein abzuſpielen erlerne; ſo will ich ein paar Tonleitern zur Uebung herſetzen, deren eine durch die (b) die andere durch die (※) führet (*b*).

G Sey-

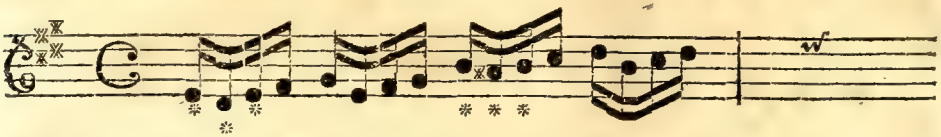
(*b*) Auf dem Clavier ſind Gis und As, Des und Cis, Fis und Ges, u. ſ. f. eins. Das machet die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältniſſe aber ſind alle die durch das



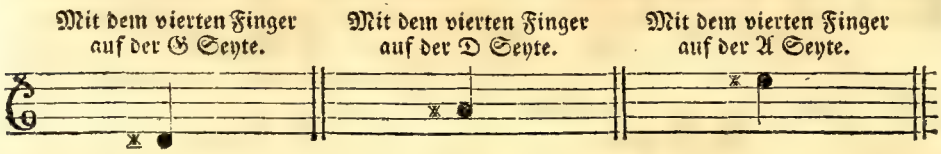
Oben ſind die Seyten angemerket; die Finger ſind durch die Ziffern angezeiget; die ungezeichneten Noten werden leer geſpielet, und folglich bleibt nichts mehr zu erklären übrig, als warum in der zwoten Tonleiter das D ※, A ※, und E mit dem vierten Finger ſollen gegriffen werden. Es iſt wahr, einige nehmen dieſe 3. Noten mit dem erſten Finger; und es läßt ſich in langſamen Stücken gar wohl thun. Aber in geſchwinden Stücken, und ſonderbar wenn die nächſten Noten (e) (h) oder (f) gleich darauf folgen, iſt es gar nicht thunlich: weil

das (b) erniedrigten Töne um ein Komma höher als die durch das (※) erhöheten Noten. Z. E. Des iſt höher als Cis; As höher als Gis, Ees höher als Fis, u. ſ. w. Hier muß das gute Gehör Richter ſeyn: Und es wäre freilich gut, wenn man die Lehrlinge zu dem Klangmäſſer (Monochordon) führete.

der erste Finger in solchem Falle gar zu geschwind gleich nacheinander kömmt. Man versuche es Z. E.



Wer sieht nicht, daß es zu beschwerlich fällt im geschwinden Tempo den ersten Finger hier bey 3. Noten nacheinander zu brauchen? Man nehme also Dis, A ✕ und E ✕ mit dem vierten Finger auf der nebenstehenden tiefern Seyte.



§. 7.

Ein Anfänger handelt sehr vernünftig, wenn er sich befleißiget auch das pure D, A und E öfter mit dem vierten Finger auf der nebenzu liegenden tiefern Seyte zu nehmen. Der Ton wird dadurch gleicher: denn die leeren Seyten schreien stärker als die Gegriffenen. Und der kleine Finger wird brauchbarer und geschickter, welchen man den übrigen Fingern gleich stark zu machen sich allezeit rechtschaffen bemühen soll. Man kann anfangs die leeren Seyten auch dazu streichen; um zu versuchen ob es rein klinget.

§. 8.

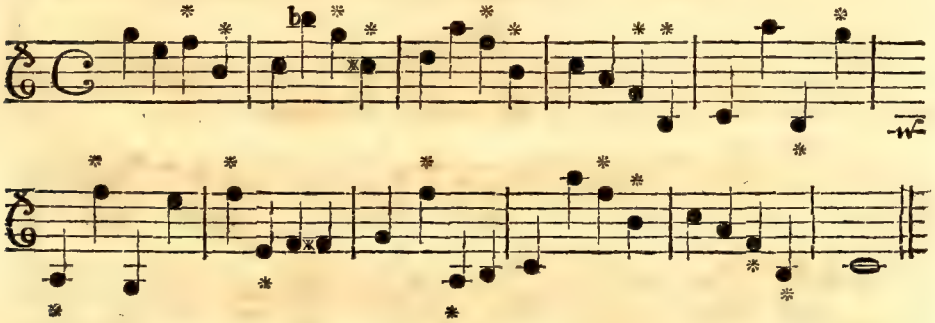
Wenn man nun alles, was itzt in diesem Hauptstücke gesaget worden, recht verstehet, so spiele man die ersten 5. Linien der im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks stehenden Tabelle; um in einem recht gleichen Zeitmaase die richtige Eintheilung der halben Noten in Viertheile, der Viertheile in Achttheile, der Achtheile in Sechzehntheile, u. s. f. in die Uebung zu bringen. Alsdann wiederhole man die Lehre von dem Puncte in eben dem dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes, und versuche öfter genau nach dem Tacte die achte und neunte Zeile der Tabelle abzuspielen. Endlich nehme man alle die in diesem Hauptstücke §. 4. angebrachten Tonleitern vor sich, und lerne sie rein und richtig abgeigen. Damit es aber ordentlicher und dem Begriffe leichter kömmt; so fange

man

man zwar bey (C Dur) und (A moll) an, und fahre durch die Tonleitern mit dem Anwachs der Erhöhungszeichen bis auf 6 (𝄪) fort: hingegen nehme man hernach auch die zuletzt stehenden zwo Tonleitern (F Dur) und (D moll) zum Anfange der mit (b) vorgezeichneten Tonarten, und spiele herwärts durch die immer sich vermehrenden Erniedrigungszeichen bis auf die 6 (b) zurück.

§. 9.

Zum Beschluße dieses Hauptstückes will ich noch ein kleines Exempel hersetzen, welches man mit grossem Nutzen üben wird: weil viele Noten darinnen sind, die zwar gleich nacheinander mit dem nämlichen Finger, aber nicht in gleicher Höhe oder Tiefe, müssen abgespielet werden. Die Noten sind mit (*) bezeichnet: und man erinnere sich, was im vorhergehenden Hauptstücke §. 9. gesagt worden.



Das

Das vierte Hauptstück.

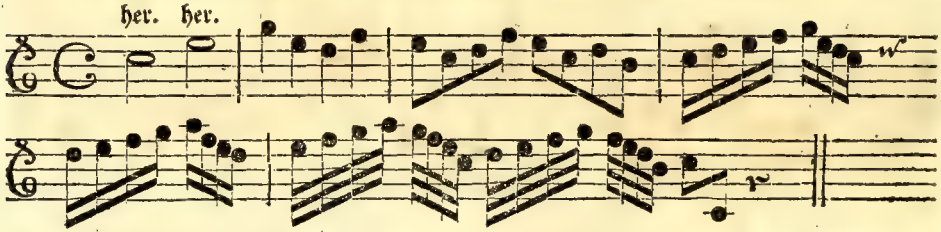
Von der Ordnung des Hinaufstriches und Herabstriches.

§. 1.

Da die Melodie eine beständige Abwechselung und Vermischung nicht nur hoher und tiefer, sondern auch langer und kurzer Töne ist, die durch Noten ausgedrücket und in ein gewisses Zeitmaaß eingeschränket sind: so müssen nothwendig auch Regeln seyn, welche den Violinisten belehren, wie er den Geigebogen ordentlich und also führen solle; daß durch eine regelmässige Strichart die langen und kurzen Noten mit Leichtigkeit und Ordnung vorgetragen werden.

§. 2.

Wenn im gleichen Zeitmaase, als da sind der 4 und 2 Viertheiltact, auch gleiche Noten abzuspielen sind; so hat es keine Beschwerniß. Z. E.



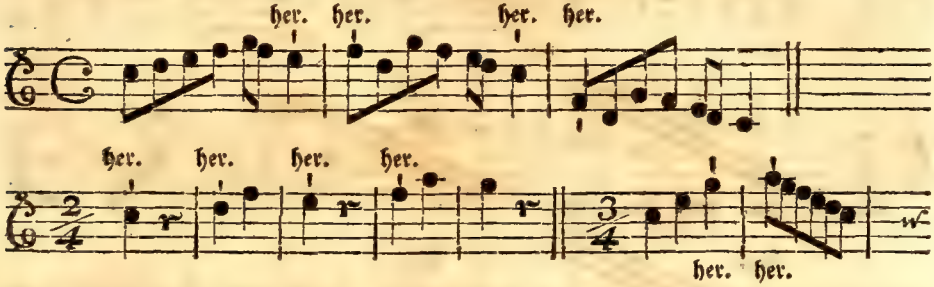
Die erste Note wird mit dem Herabstriche, die zwote aber mit dem Hinaufstriche genommen, und so wird immer fortgefahren. (a)

§. 3.

(a) Ich ersuche nachdrücklich sich des zweyten Hauptstückes beständig zu erinnern, und alles langsam mit einem immer anhaltenden langen Bogenstriche zu spielen. Man vergesse auch nicht was ich allda §. 6. erinnert habe. Man lasse die Finger nach ieder Note liegen, bis man sie zu einem andern Tone nothwendig hat. Hier z. E. bleibt der zweyte Finger bey der halben Note (c) liegen, bis man die erste Note des zweyten Tactes (g) nehmen muß. Der dritte Finger im dritten Viertheile des zweyten Tactes (d) bleibt liegen, bis man im dritten Tacte die zweyte Note (c) nehmen muß, u. s. f. Wer dieses vernachläßiget, wird weder zur Reinigkeit, noch Fertigkeit im Spielen gelangen.

§. 3.

Es kann also die erste und zwar eine Hauptregel seyn: Wenn sich das erste Viertheil eines Tactes mit keiner Sospir anfängt; es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaase: so bemühe man sich die erste Note iedes Tactes mit dem Herabstriche zu nehmen. Wenn auch gleich der Herabstrich zweymal nach einander folgen sollte. Z. E.



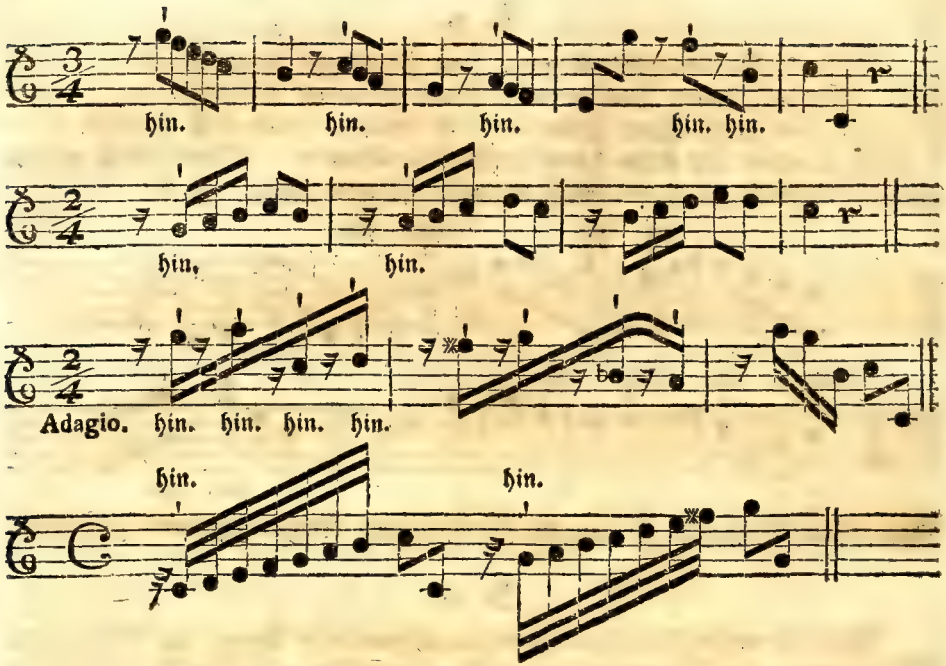
Man erhält durch diese Uebung die Fertigkeit den Bogen geschwind zu ändern.

§. 4.

Bey dieser ersten Regel macht nur das geschwindeste Tempo eine Ausnahme. Wie man aber den Strich einrichten muß, daß auf das erste Viertheil eines ieden Tactes der Herabstrich komme; wird die Folge der Regeln lehren. Eine solche Einrichtung des Bogenstriches ist um so nöthiger; weil im geraden oder Viervierteiltacte das dritte Viertheil auch allezeit mit dem Herabstriche muß genommen werden, wie wir in dem ersten Exempel schon gesehen haben. Hier ist noch eins:

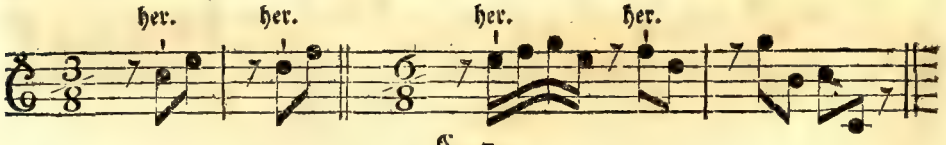
§. 5.

Nach ieder der drey folgenden Sospiren (𝄾) (𝄿) (𝅀) muß, wenn sie am Anfange eines Viertheils stehen, der Hinaufstrich gebraucht werden. Z. E.



§. 6.

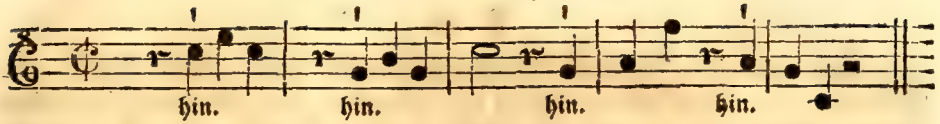
Wenn aber die Achttheilſospir (7) ein ganzes Viertheil vorſtellet; ſo wird die darauf kommende Note herabgeſtrichen. Dieſes ergiebt ſich in dem $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte. Z. E.



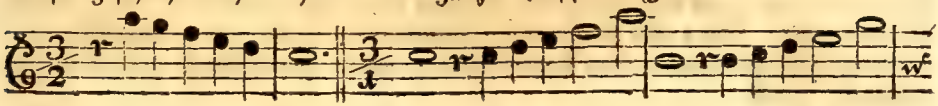
§. 7.

In dem Allabreve wird die Viertheilſospir nur als ein halbes Viertheil betrachtet. Wenn ſie alſo am Anfange eines Viertheils ſtehet; ſo muß die darauf folgende Note mit dem Hinaufſtriche genommen werden. Z. E.

Dieſes

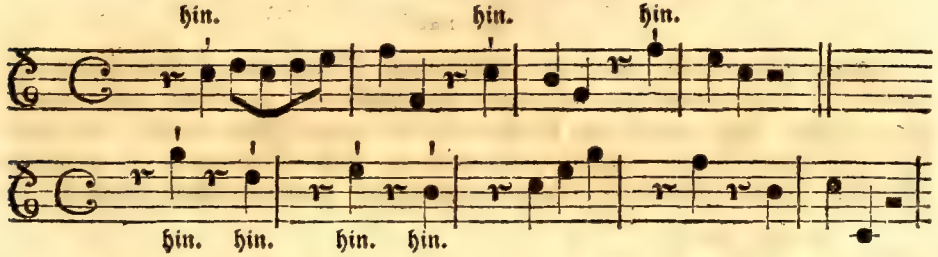


Dieſes geſchieht auch im halben und ganzen Trippel. Z. E.



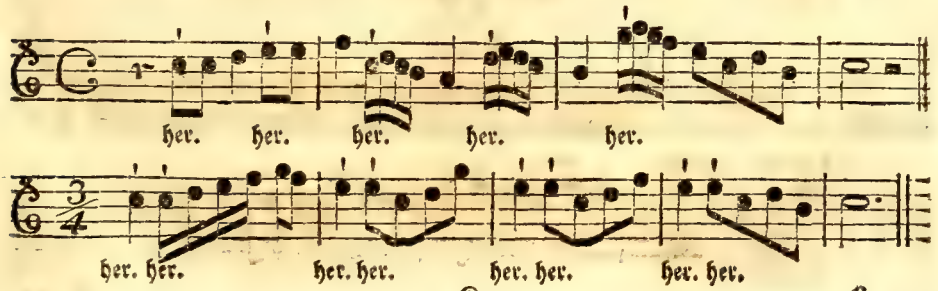
§. 8.

Das zweyte und vierte Viertheil wird meiſtentheils mit dem Hinaufſtriche geſpielet: ſonderheitlich wenn in dem erſten und dritten Viertheile eine Viertheilſospir angebracht iſt. Z. E.



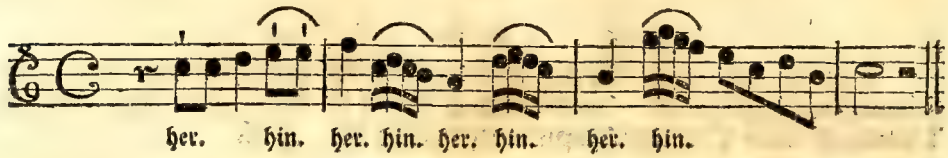
§. 9.

Jedes Viertheil, wenn es aus zwo oder vier gleichen Noten beſtehet, wird mit dem Herabſtriche angefangen; es ſey im gleichen oder ungleichen Zeitmaaſe.



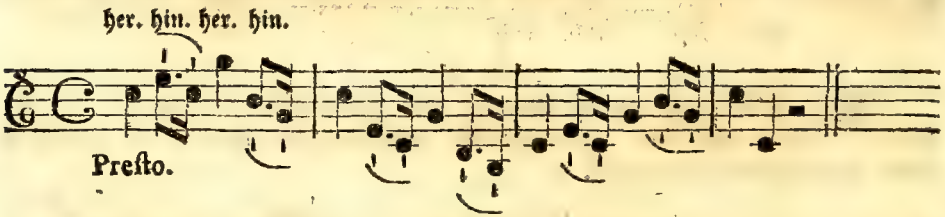
§. 10.

Das geschwinde Zeitmaaß giebt hier wieder Gelegenheit zu einer Ausnahme. Denn im ersten Beyspiele des vorigen Paragraphs wird man besser, wenn das Tempo geschwind ist, die zwo (E) Noten in einem Striche, doch also nehmen: daß iede Note durch Erhebung des Bogens vernehmlich von der andern unterschieden wird. Eben also werden im geschwindesten Tempo die vier doppelten Fusellen im zweyten und dritten Tacte besser in einem Hinaufstriche zusammen geschleifet. Z. E.



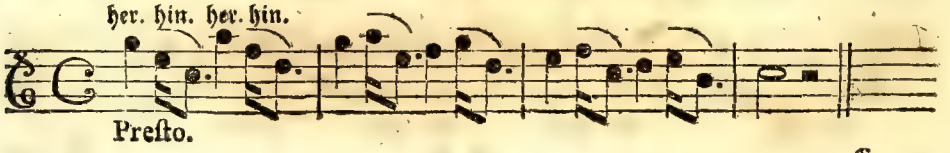
§. 11.

Zwo Noten im zweyten und vierten Viertheile, deren eine punctiert ist, werden allezeit mit dem Hinaufstriche, doch so, zusammen genommen: daß, wenn der Punct bey der ersten Note stehet, der Bogen bey dem Puncte aufgehoben, und die erste Note von der letztern merklich unterschieden, die letztere aber ganz spät ergriffen wird. Z. E.



§. 12.

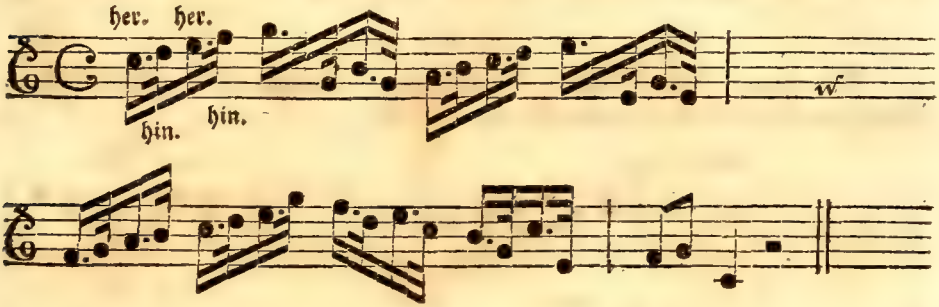
Ist hingegen die letzte Note punctiert, und die erste abgekürzet; so werden beyde an einem schnellen Hinaufstriche zusammen gezogen. Z. E.



§. 13.

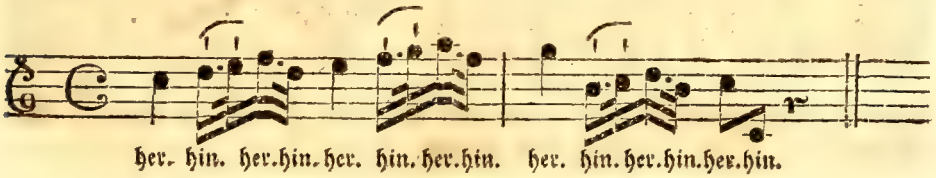
§. 13.

Wenn 4. Noten in ein Viertheil zuſammen kommen; es ſey hernach das erſte oder zweyte, das dritte oder vierte Viertheil: ſo wird, wenn die erſte und dritte Note punctiert ſind, iede Note mit ihrem beſondern Striche, doch abgeſondert und alſo vorgetragen: daß die dreymal geſtrichene ganz ſpät ergriffen, die darauf folgende aber mit geſchwinder Abänderung des Striches gleich daran geſpielet wird. Z. E.



§. 14.

Trift aber von ungefähr auf die erſte ſolcher vier Noten der Zinaufſtrich; ſo werden die erſten zwo Noten in einem Striche zuſammen, doch mit Erhebung des Bogens von einander abgeſondert vorgetragen: um hierdurch den Bogenſtrich wiederum in ſeine Ordnung zu bringen. Z. E.



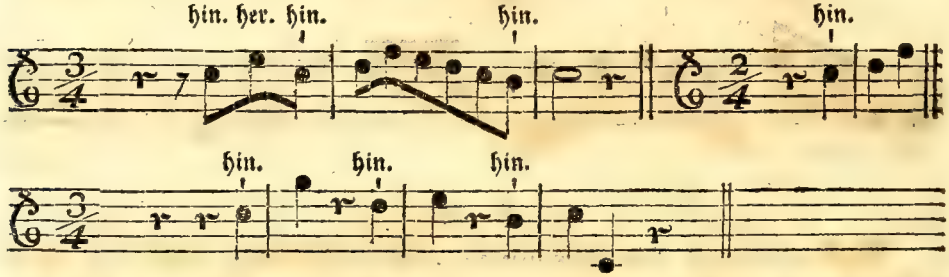
§. 15.

Wenn 4. Noten in einem Viertheile ſind, deren die zwote und vierte punctiert iſt; ſo werden allezeit zwo und zwo in einem Bogenſtriche zuſammen gezogen. Man muß aber die punctierte Note weder zu geſchwind

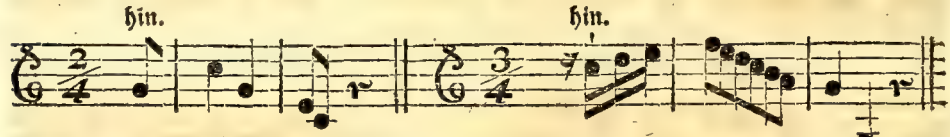
ſchwind auslaſſen, weder bey dem Puncte nachdrücken, ſondern ſelbe ganz gelind aushalten. Eben dieß hat man ſonderheitlich §. 12. zu merken. Z. E.

§. 16.

Die letzte Note eines ieden Tactes, ja eines jeden Viertheiles, hat gemeiniglich den Hinaufſtrich. Z. E.



Wie auch der ſogenannte Aufſtreich ſich allezeit mit dem Hinaufſtriche anfängt. Z. E.



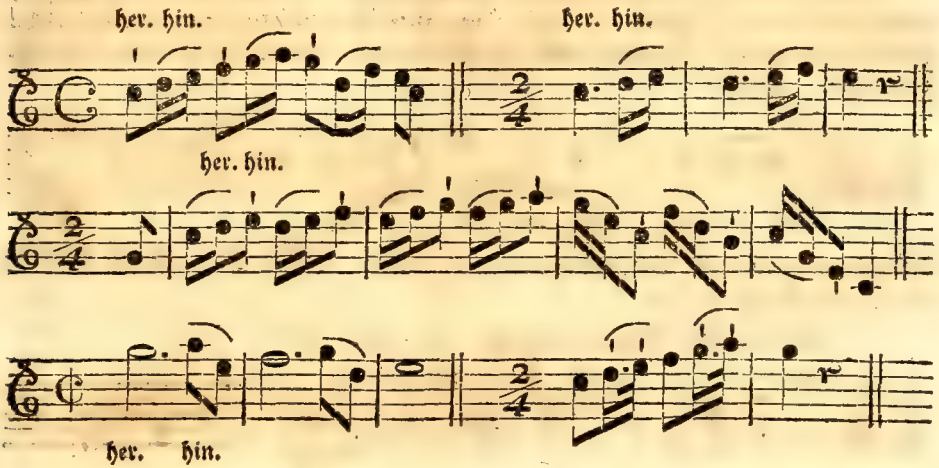
Was aber der Aufſtreich iſt, wird man aus dem §. 24. im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes wiſſen.

§. 17.

Wenn 3. ungleiche Noten in einem Viertheile zuſammen kommen, deren eine langſam und zwo geſchwindere ſind; ſo werden die zwo geſchwindern in einem Bogenſtriche zuſammen geſchleifet: iſt aber

eine

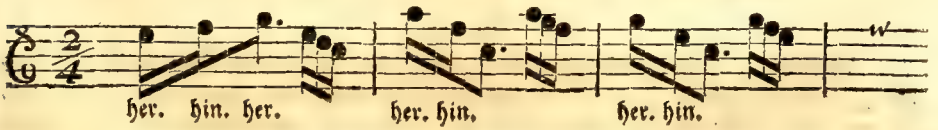
eine der zwo geſchwinden punctiert; ſo werden ſie zwar an einem Bogenſtriche, doch abgeſtoſſen vorgetragen. Hier ſind Exempel.



Dergleichen Figuren werden aber auch oft zu Ausdrückungen eines beſondern muſikaliſchen Geſchmackes auf eine ganz andere Art vorgetragen: wie wir im zweyten Abſchnitte des ſiebenten Hauptſtückes lehren werden. Ja es giebt Fälle, wo man ſie aus Nothwendigkeit anders vortragen muß; um die Strichart in ſeiner Ordnung zu erhalten, oder vielmehr, um den Strich wieder in die Ordnung zu bringen.

§. 18.

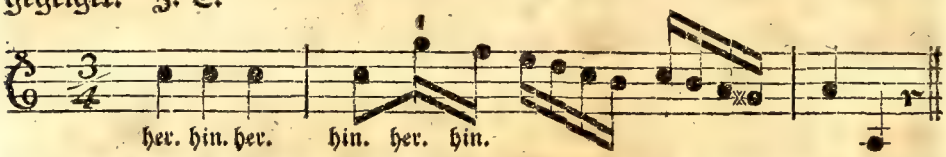
Wenn bey 3. ungleichen Noten die zwo geſchwinden oder kürzern voran ſtehen; nach der darauf kommenden längern Note aber unmittelbar ein Punct folget: ſo muß man iede der zwo geſchwindern Noten mit einem beſondern Bogenſtriche abgeigen. Z. E.



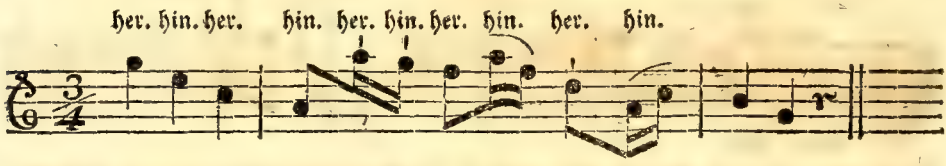
§. 19.

§. 19.

Man merke ſich demnach als eine richtige Regel: **Wenn bey einer langen und zwo kurzen Noten die erſte der zwo kurzen mit dem Herabſtriche genommen wird; ſo wird iede derſelben mit ihrem beſondern Striche gegeiget.** Z. E.



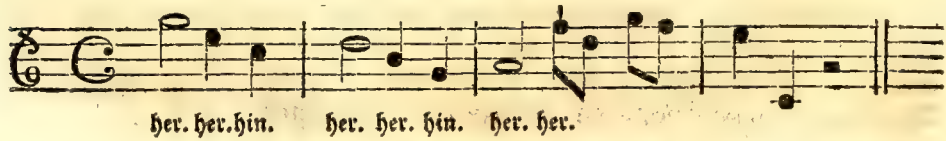
Kömmt aber die erſte der zwo geſchwinden Noten mit dem Hinaufſtriche, ſo bleibt es bey der Regel §. 17.



Hier iſt von beyden ein Exempel. Ich verſtehe es aber allezeit von den Figuren, wo die lange Note vor den zwo kürzern ſtehet. Und dieß eräuget ſich meiſtentheils in den Trippeltacten.

§. 20.

Die nach einer halben Note im geraden Tacte unmittelbar folgende Note wird herab geſtrichen. Z. E.



§. 21.

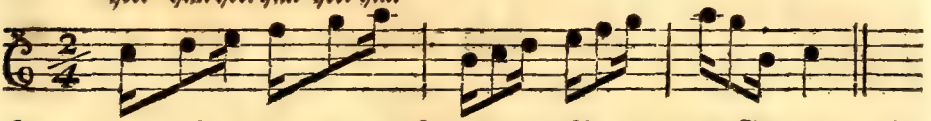
Wenn 3. Noten abzuſpielen ſind, deren die mittlere muß zertheilet werden; wovon ſchon im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes iſt geſprochen worden: ſo muß man beobachten, ob mehrere ſolche Figuren gleich nacheinander folgen. Sind es mehrere? ſo wird der Bogenſtrich

genſtrich ohne Abſicht auf die bisher gegebenen Regeln nach den vor Augen liegenden Noten hin und her gezogen. Z. E.

her. hin. her. hin. her. hin.

Oder in geſchwinden Noten.

her. hin. her. hin. her. hin.

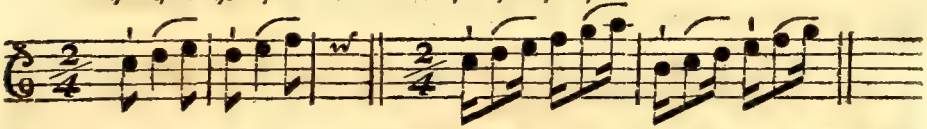


Man muß aber hierbey merken, daß die mittlere Note zwar in Gedanken, aber nicht in der Ausübung ſoll zertheilet werden: das iſt, man muß die mittlere, nämlich die längere Note mit dem Bogenſtriche etwas ſtärker angreifen, keinesweges aber durch einen Nachdruck vernehmlich abtheilen; ſondern nach Erforderung des Zeitmaaſes ſtill aushalten.

§. 22.

Ein anders iſt es, wenn der Componiſte die Strichart durch ein Verbindungszeichen eigens anzeiget. Z. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.

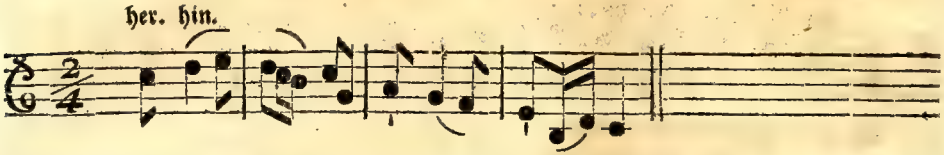


Denn hier verbindet er die zwote und dritte Note mit einander: ſie werden alſo in einem Hinaufſtriche zuſammen geſchleifet. Man muß aber in ſolchem Falle nicht nur die mittlere Note nicht durch einen Nachdruck in zweenen Theilen hören laſſen: ſondern man muß auch noch dazu die dritte Note ganz gelind an die zwote halten, ohne dieſelbe beſonders anzuſtoſſen.

§. 23.

Es wird allezeit ſo geſpielet, wenn nur eine Figur von ſolcher Art vorkömmt: Denn man erhält hierdurch, nach der Hauptregel, den Herabſtrich

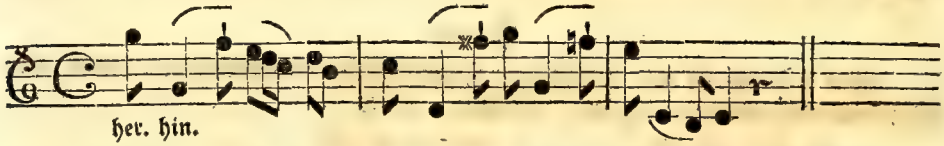
abstrich bey dem Anfange eines Tactes, und bleibt folglich mit dem Striche in der Ordnung. Z. E.



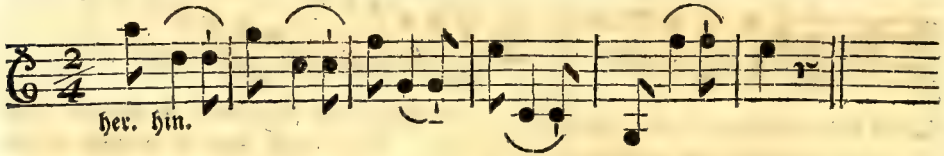
Man vergesse nicht die mittlere Note mit dem hinaufstriche etwas stärker anzugreifen; die dritte Note aber durch ein sich verlierendes **Piano** gelind daran zu schleifen.

§. 24.

Wenn die zwote und dritte Note nicht auf einer Seyte können gegriffen werden; so werden sie zwar in einem Hinaufstriche genommen: der Bogen wird aber nach der zwoten Note etwas aufgehoben. Z. E.



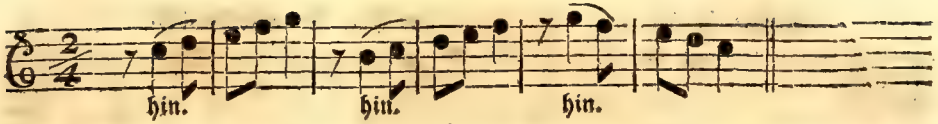
Dieß geschieht auch bey Noten die auf einer Linie oder in einem Tone stehen.



§. 25.

Oft ist anstatt der ersten Note eine Sospir angebracht. Dann kann man die zwote und dritte zusamen hängen, oder iede besonders vortragen. Will mans zusamen hängen; so bedienet man sich des Hinaufstriches: damit man bey dem ersten Viertheile des folgenden Tactes den Herabstrich wieder erhält. Z. E.

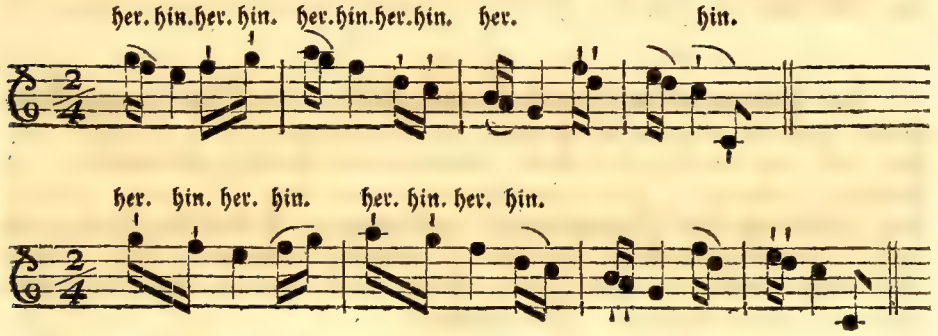
Will



Will man hingegen die Noten abſondern, und jede mit ihrem eigenen Striche abſpielen; ſo fängt man mit dem Herabſtriche an. Hier iſt das Beyſpiel.

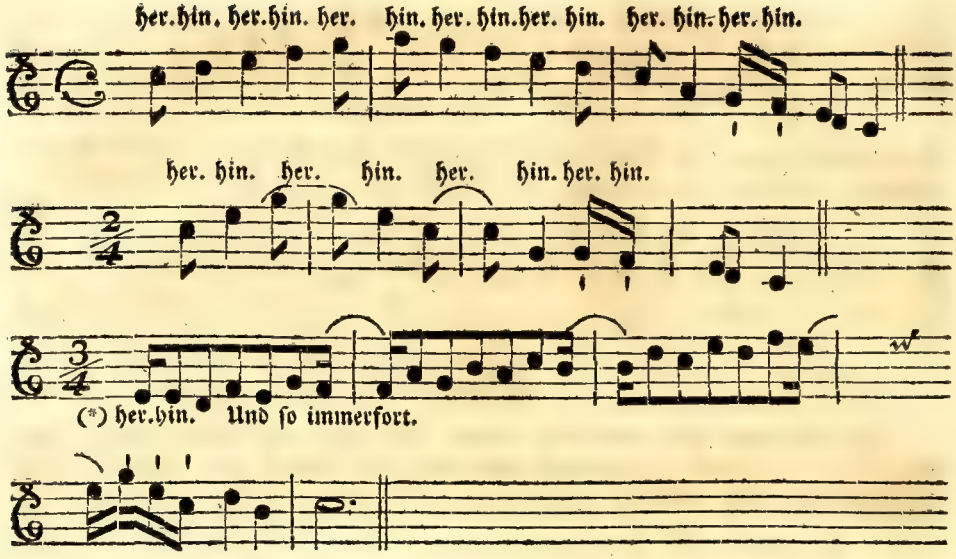
§. 26.

Wenn vor und nach der Note, die man zertheilen muß, zwo kurze Noten ſtehen; ſo werden entweder die erſten zwo, oder die lezten zwo in einem Striche zuſammen geſchleifet. Z. E.



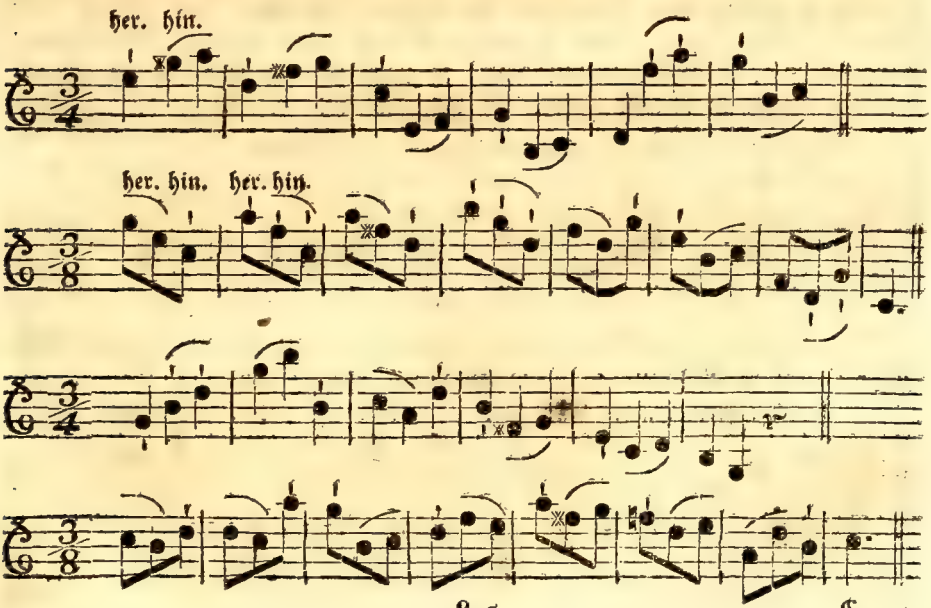
§. 27.

Es giebt manchesmal 3, 4, 5, ja, durch das Verbindungszeichen, ganze Reihen ſolcher Noten, welche dem Zeitmaaſe nach müſſen zertheilet werden. Solche Noten werden alle, ohne Rückſicht auf die vorigen Regeln, wie ſie vor Augen liegen, mit dem Hinaufſtriche und Herabſtriche fortgeſpielet. Man beſehe hier einige Beyſpiele.


her. hin. her. hin. her. hin.

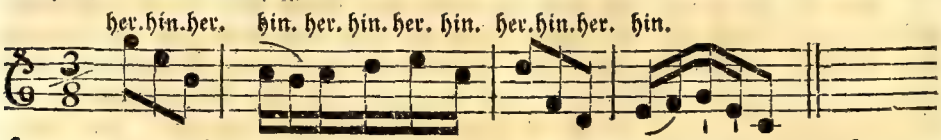
§. 29.

Nun ist die Frage: Ob man die ersten oder letzten zwo Noten zusammen schleifen solle? Und noch eine andere Frage ist: Ob, und wenn man sie schleifen oder abstossen müsse? Beydes kömmt auf das Singbare eines Stückes an, und hängt von dem guten Geschmacke, und von einer richtigen Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componiste anzumerken vergessen, oder selbst nicht verstanden hat. Doch kann einigermassen zur Regel dienen: **Daß man die nahe beysammen stehenden Noten mehrentheils schleifen, die von einander entfernten Noten aber meistentheils mit dem Bogenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechselung sehen solle.** Z. E.



§. 30.

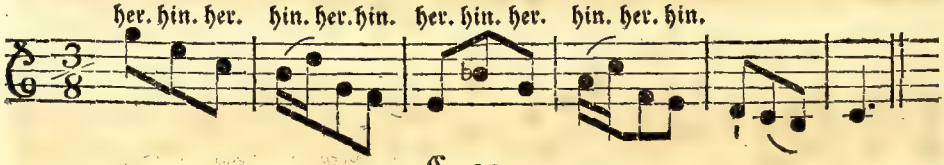
Geſchieht es etwa von ungefehr, daß iede der 3. Viertheilnoten mit ihrem beſondern Striche iſt abgeſpielet worden; ſo muß man gleich darauf bedacht ſeyn, den Strich in dem darauf folgenden Tacte wieder in Ordnung zu bringen. Sind in dem folgenden Tacte noch ſo viel Noten, Z. E.



ſo muß man die erſten zwo in dem Hinaufſtriche zuſammen nehmen, die übrigen aber iede mit ihrem eigenen Striche abſpielen.

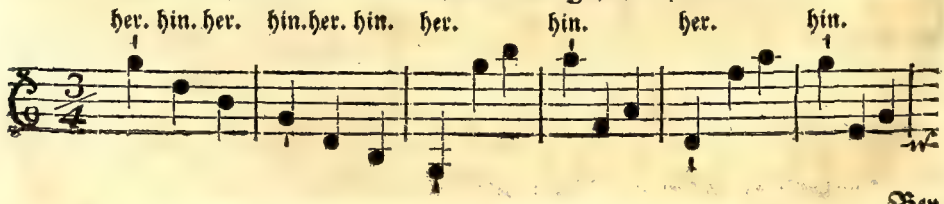
§. 31.

Wenn nach drey Viertheilnoten, deren iede mit ihrem beſondern Striche iſt genommen worden, im erſten Viertheile des darauf folgenden Tactes zwo Noten ſtehen, in den zwey andern Viertheilen aber wieder 2. Viertheilnoten ſind; ſo werden die zwo Noten des erſten Viertheils in einem Hinaufſtriche geſpielet. Z. E.

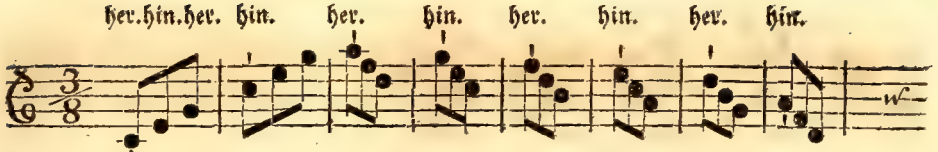


§. 32.

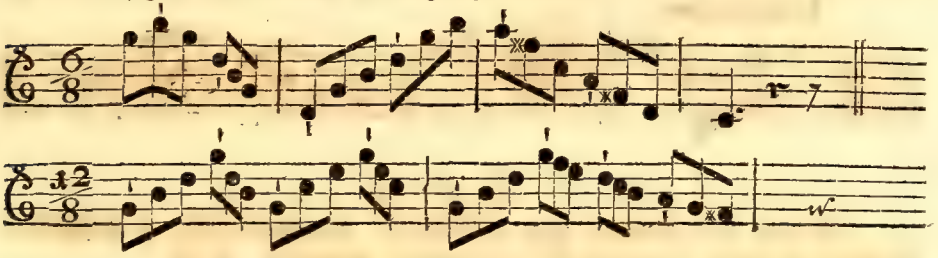
Man pflegt den Strich immer hin und her zu ziehen, wenn durch einige Tacte nacheinander Viertheilnoten geſetzet ſind. Z. E.



Bey

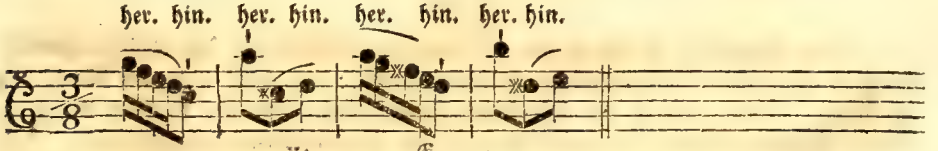


Bey dem erſten Viertheile des zweyten Tactes bekommt man zwar allezeit den Hinaufſtrich: der Strich kömmt aber gleich im dritten Tacte wieder in ſeine Ordnung. Man unterſcheide die erſte Note eines ieden Viertheiles durch einen ſtarken Anſtos mit dem Bogen; und in dem $\frac{6}{8}$ Tacte ſtoſſe man auch das **vierte Viertheil**, in dem $\frac{12}{8}$ Tacte das **erſte, vierte, ſiebente** und **zehende Viertheil** ſtark an: nicht in der Abſicht, daß alle dergleichen Paſſagen auf dieſe Art müſſen geſpielet werden; ſondern um die Fertigkeit zu erlangen, aller Orten, wo es nöthig iſt, die Stärke anbringen zu können.



§. 33.

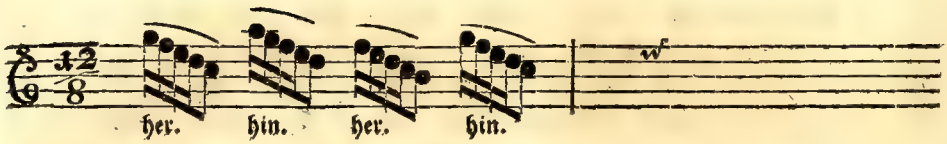
Wenn in dem $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, oder $\frac{12}{8}$ Tacte, zwey Viertheile mit 4. Sechzehntheilnoten ausgefüllet ſind, auf welche eine Achtheilnote folget; ſo werden die 2. Viertheile oder die 4. Sechzehntheilnoten, in einem Herabſtriche zuſammen gezogen. Sonderheitlich, wenn das Tempo geſchwind iſt. Z. E.



§. 34.

Im geſchwindeſten Zeitmaaſe, beſonders im $\frac{12}{8}$ Tacte, kann man ſolche Figuren auch gar in einem Striche zuſammen nehmen. Z. E.

§. 35.

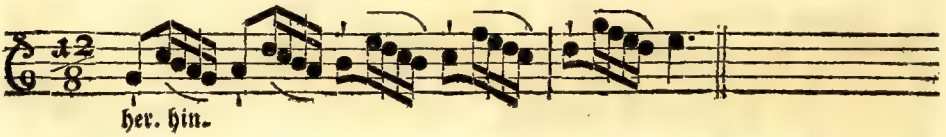


§. 35.

Dieſe Figur iſt oft umgekehrt: Es ſtehet nämlich die Achttheilnote vor den 4. Sechzehntheilnoten. In ſolchem Falle ſchleifet man die erſten zwo Sechzehntheilnoten in einem Hinaufſtriche zuſammen; hingegen wird iede der zwo letzten mit ihrem beſondern Striche geſpielet. Z. E.

§. 36.

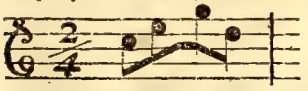
Iſt aber das Tempo gar geſchwind, ſo werden die 4. doppelten Fuſellen in dem Hinaufſtriche zuſammen gezogen. Z. E.



§. 37.

Nun kann der Schüler die im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes eingerückte Tabelle völlig abſpielen lernen: um ſich recht im Tacte feſt zu ſetzen. Denn hat er des Striches halben einen Zweifel; ſo mag er ſich in dieſen Regeln umſehen: kann er aber bey der Vermiſchung unterſchiedlicher Noten im Tacte nicht recht fortkommen; ſo muß er aus zwo doppelten, anfangs eine machen. Z. E. Es wären etwa in einem muſikaliſchen Stücke dieſe Noten abzuſpieſen.

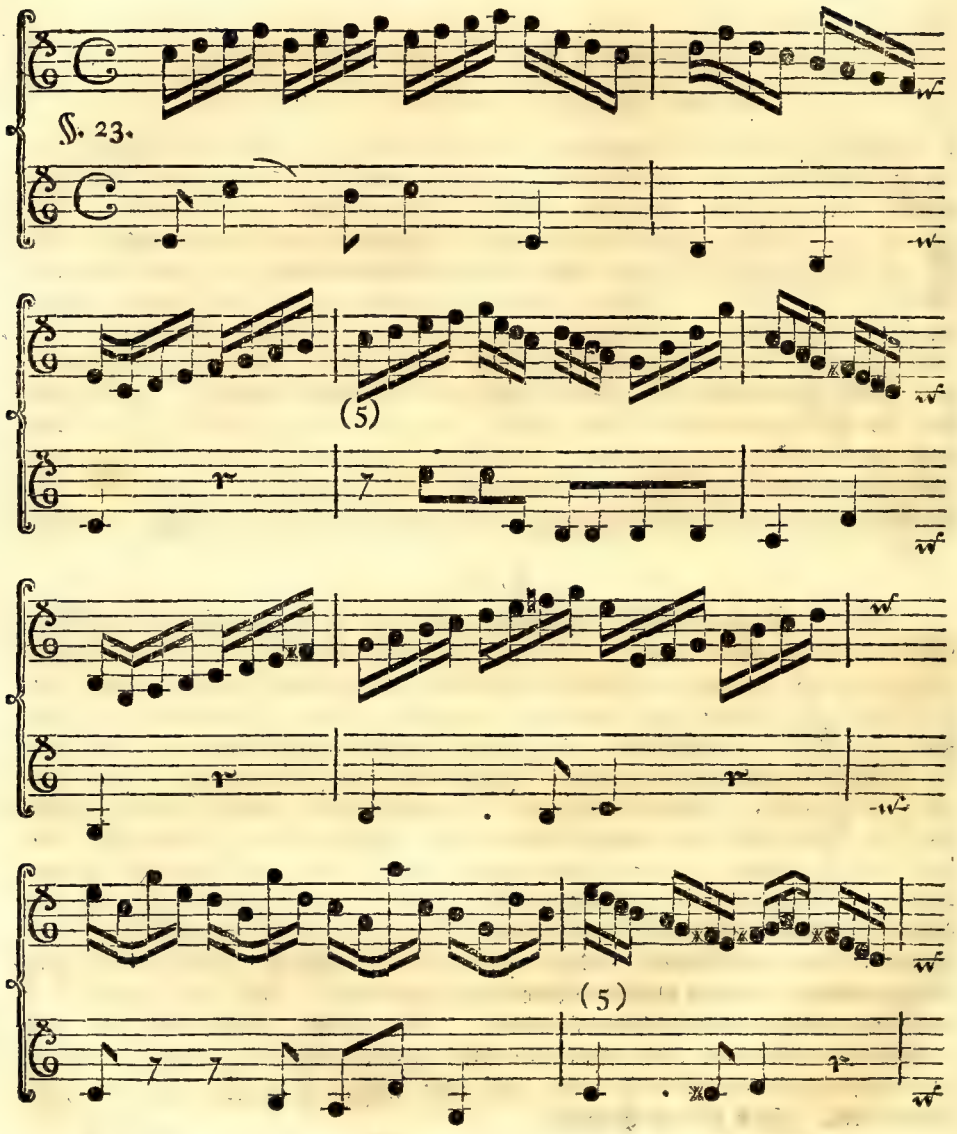
ſo nehme er im erſten und zweyten Viertheile anſtatt der zwo Sechzehntheilnoten nur derſelben erſte, nämlich die Note (E), und im zweyten Tacte, die Note (D); er mache aber aus ieder eine Achttheilnote, und ſpiele ſie alſo:

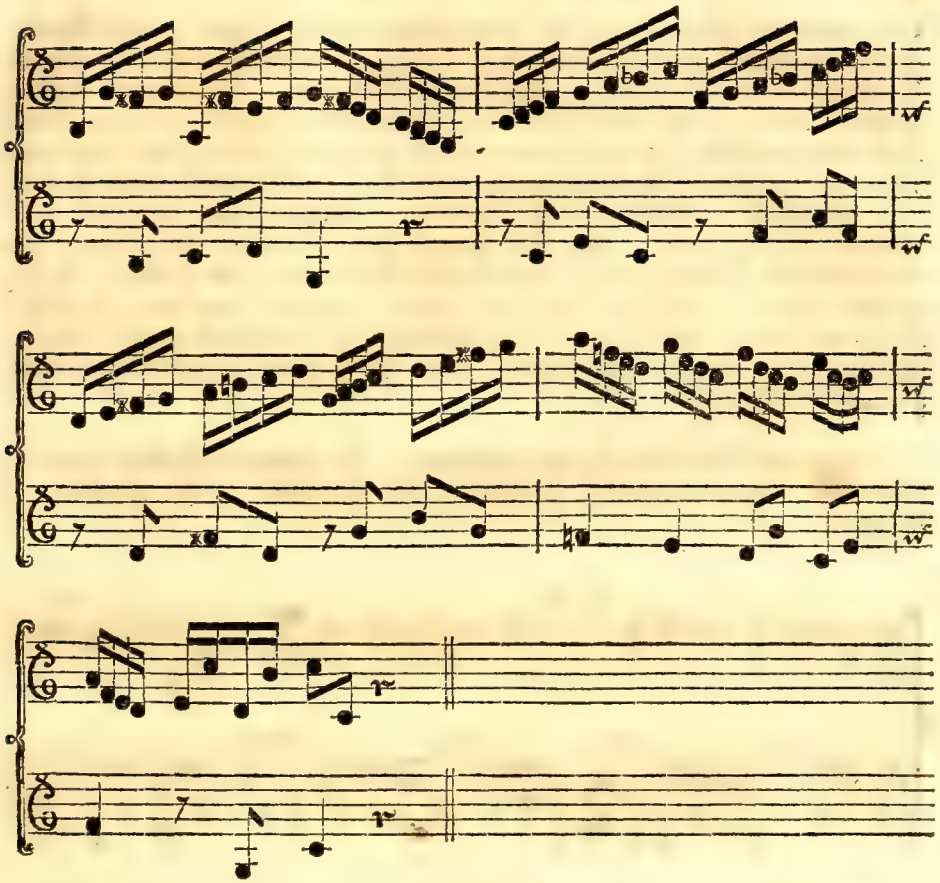


er merke ſich die Gleichheit und die Zeitlänge genau, und ſchleife bey der Wiederholung die zwote Note alſo daran, daß hierzu nicht mehrere Zeit erfordert wird, als bey Abſpielung der Achttheilnote nöthig war. Eben ſo muß der Lehrling mit dem erſten und dritten Viertheile der eilften Linie, und mit dem zweyten und vierten Viertheile der zwölften Linie in der Tabelle verfahren. Uebrigens will ein Anfänger meinem Rathe folgen, ſo ſpiele er die Tabelle nicht allein nach der Ordnung der Linien weg; ſondern er ſpiele auch den erſten Tact gleich nach einander durch alle Zeilen, alsdann den zweyten, folglich den dritten, u. ſ. f. um durch die beſtändige Abänderung der Figuren ſich im Tacte ſicher zu ſetzen.

§. 38.

Damit aber der Schüler gleich etwas zur Uebung der vorgeſchriebenen Strichesregeln bey Handen habe; ſo will ich ein paar Beyſpiele in verſchiedenen Tactsveränderungen herſetzen, und bey den gleichen Noten den Anfang machen, die durch viele Tacte immer nach einander fortlaufen. Eben dieſe laufenden Noten ſind jener Stein des Anſtoſſes, über welchen mancher hin ſtolpert, der doch von der Eigenliebe geblendet ſich ganz kräftig einbildet, er wiſſe richtig, gleich, und ſicher fortzugehen. Mancher Violiniſt, der ſonſt nicht unartig ſpielet, geräth bey dem Abſpielen ſolcher immer fortlaufenden gleichen Noten ſo ſehr in das Eilen: daß er, wenn es einige Tacte dauret, wenigſt um ein Viertheil vorauskömmt. Man muß demnach ſolchem Uebel vorbeugen, und dergleichen Stücke anfangs langſam, mit langen anhaltenden Bogenſtrichen die immer auf der Geige bleiben, nicht forttreibend, ſondern zurückhaltend abſpielen, und ſonderheitlich die zwo letzten von vier gleichen Noten nicht verkürzen. Gehet es auf dieſe Art gut; ſo verſucht mans etwas geſchwinder. Man ſtößt alsdann die Noten mit kürzern Bogenſtrichen, und man übet ſich nach und nach immer mehr und mehr in der Geſchwindigkeit; doch alſo: daß man allezeit ſo endet, wie man angefangen hat. Hier iſt das Beyſpiel.


§. 23.
(5)
(5)

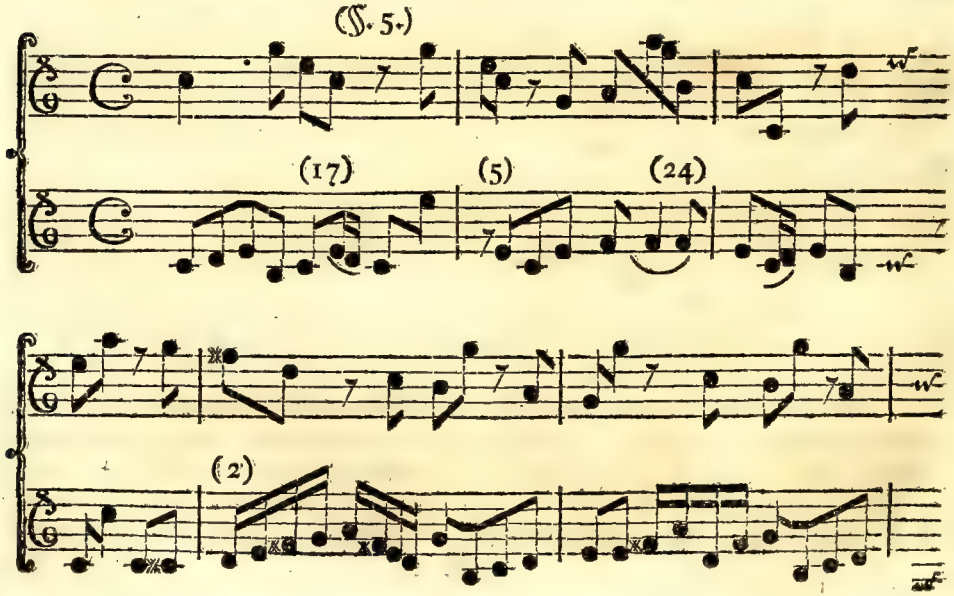


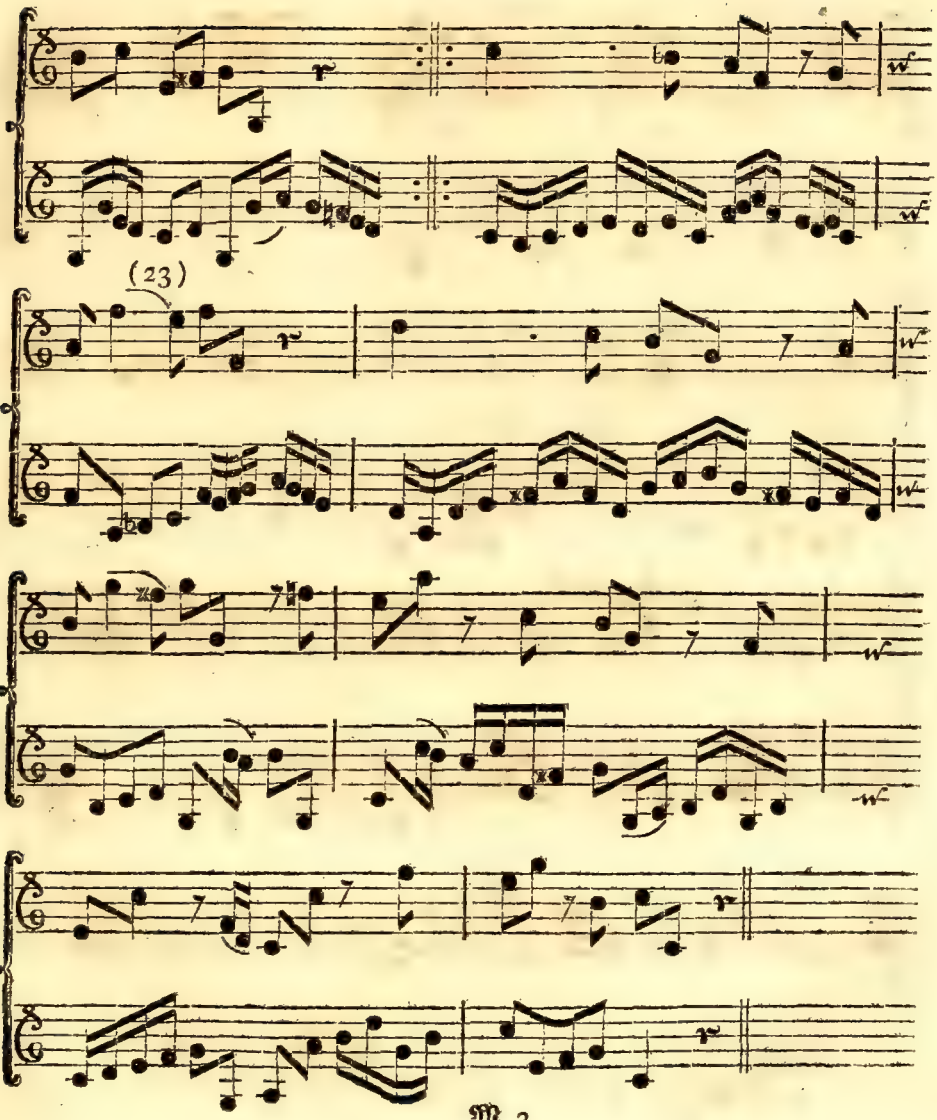
§. 39.

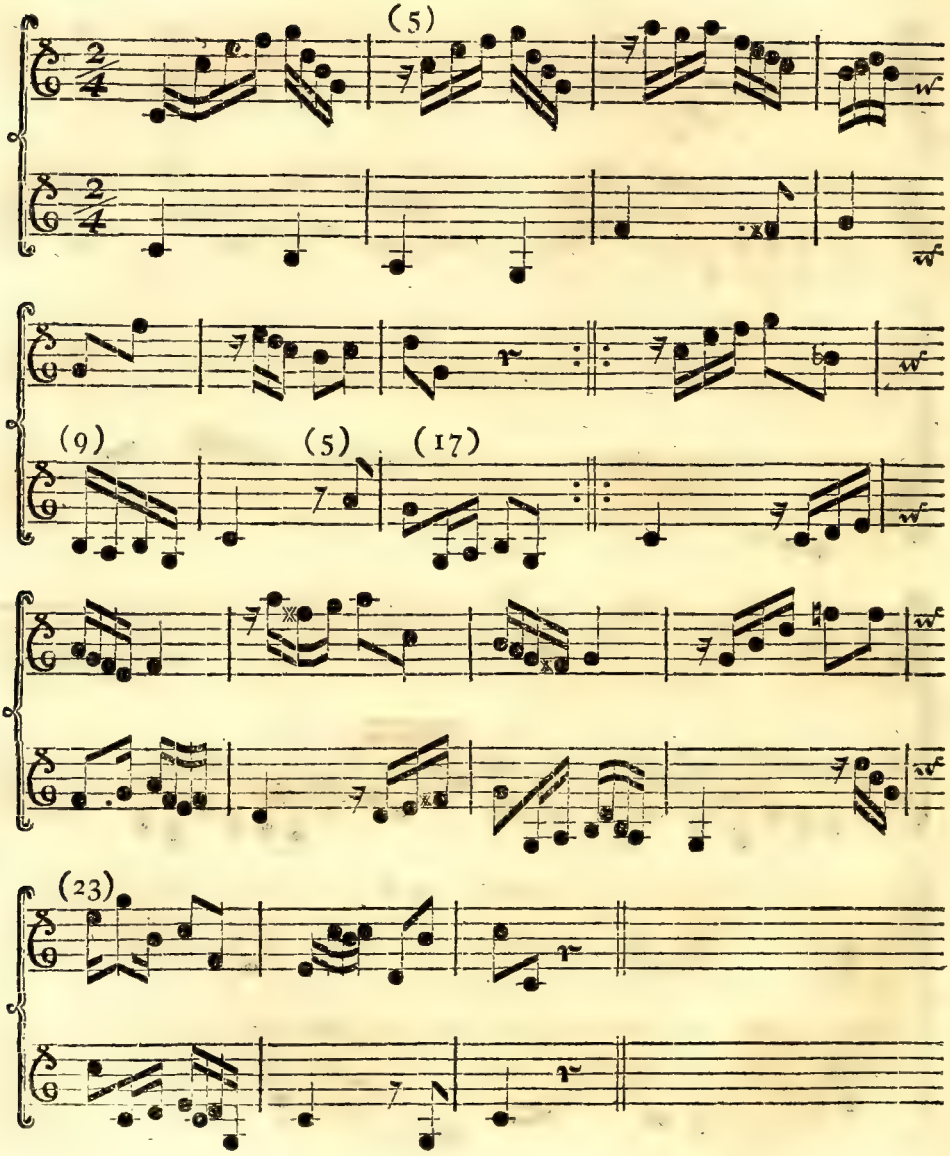
In dieſem und in allen den folgenden Exempeln iſt ein zweytes Violin als eine Unterſtimme beygeſetzet: damit der Lehrmeiſter und der Schüler ſolche wechſelweis mit einander abſpielen können. Um aber alles recht deutlich zu machen; ſo ſind die Regeln des Striches durch Zahlen angezeiget: wie ſchon in der Tabelle, und auch in der Unterſtimme des vorhergehenden Beyſpieles zu ſehen iſt.

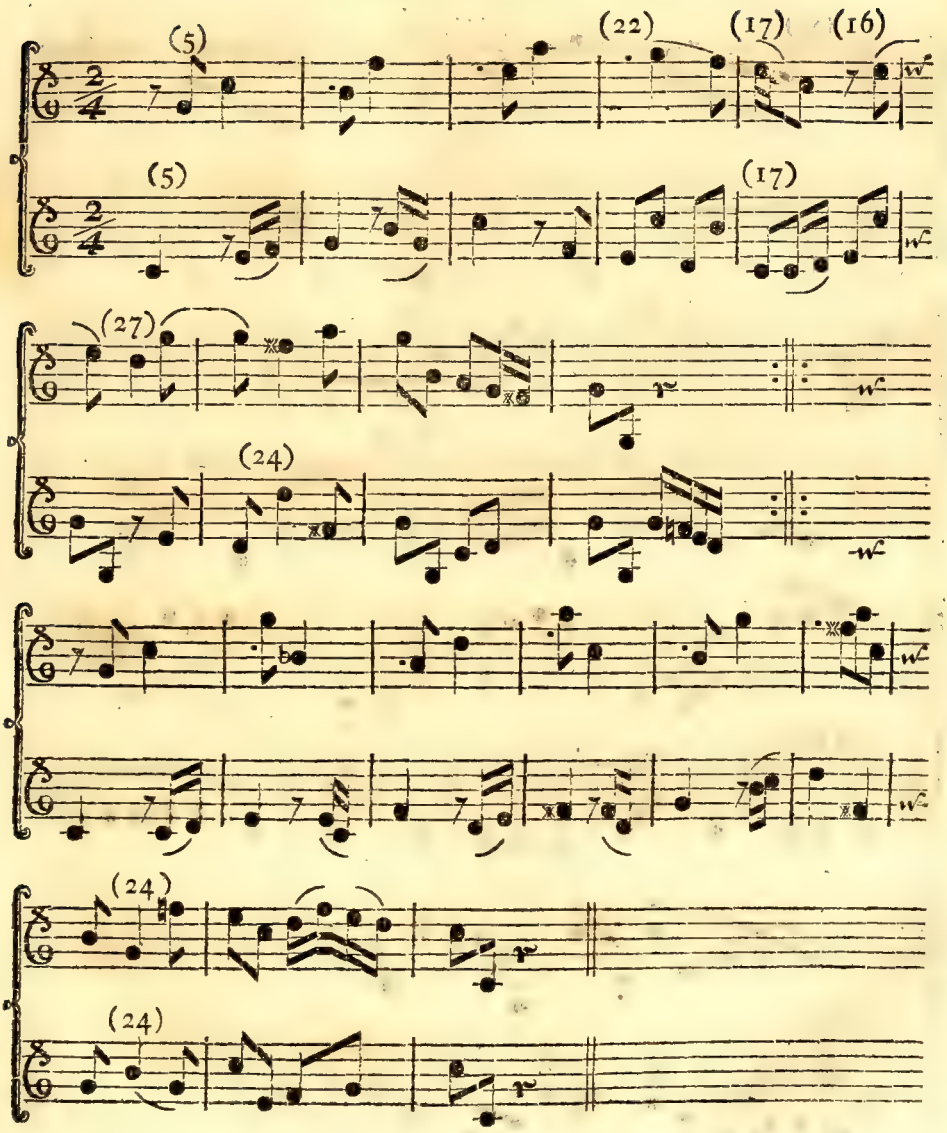
Sie zeigen den Paragraph an, in welchem man die Regel von der Art des Striches nachsuchen mag. Wenn aber die Regel einmal angezeiget ist; so wird sie in dem nämlichen Exempel nimmermehr angemerket. Nur dieses muß ich noch erinnern, daß der Lehrmeister diese vorgeschriebene Beyspiele seinem Schüler ja nicht vorspiele: denn hiedurch würde er sie nur nach dem Gehör, und nicht nach dem Grunde der Regeln abzugeigen lernen. Der Lehrmeister lasse ihn vielmehr ieden Tact des Stückes in die Viertheile austheilen; nach diesem den Tact schlagen, und sage ihm, daß er zu gleicher Zeit, als er den Tact schlägt, die Abtheilung der Viertheile sich, durch genaue Betrachtung des Stückes, in Gedanken vorstelle. Nachdem mag er zu spielen anfangen: wozu der Lehrmeister den Tact schlagen, und nur wo es die Noth erfordert mit ihm geigen; die Unterstimme aber erst dazu spielen muß, wenn der Discipel die Oberstimme schon gut und rein abgeigen kann.

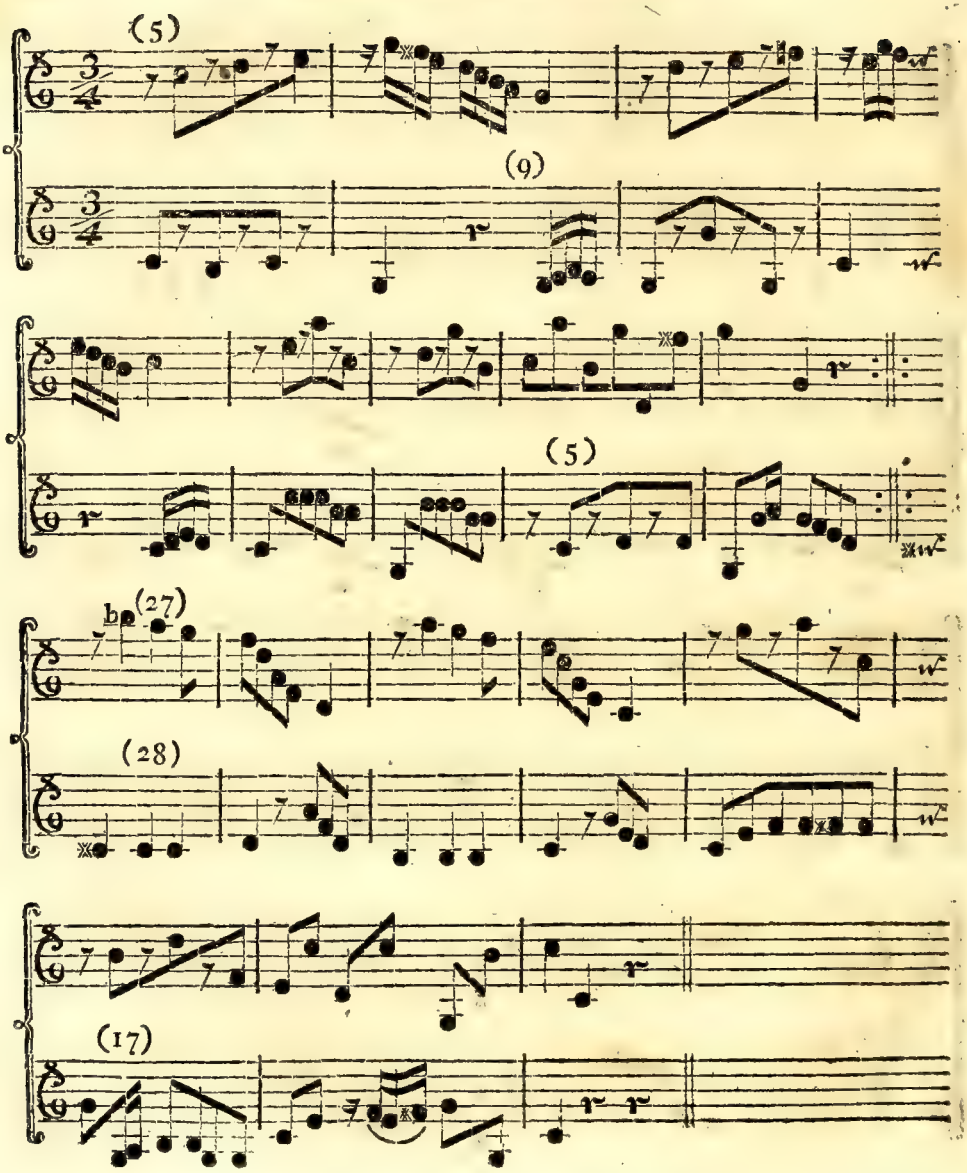
Hier sind die Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie nämlich zu machen.

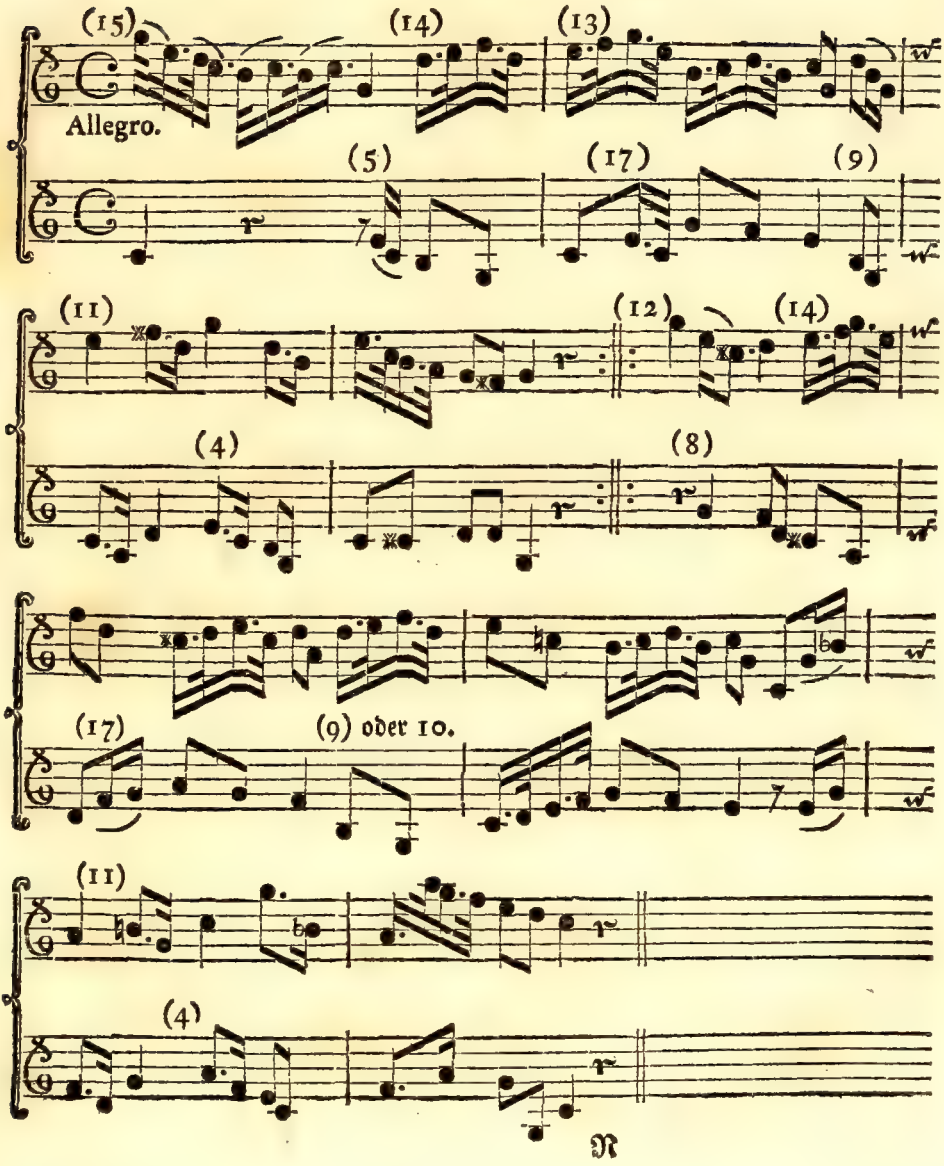


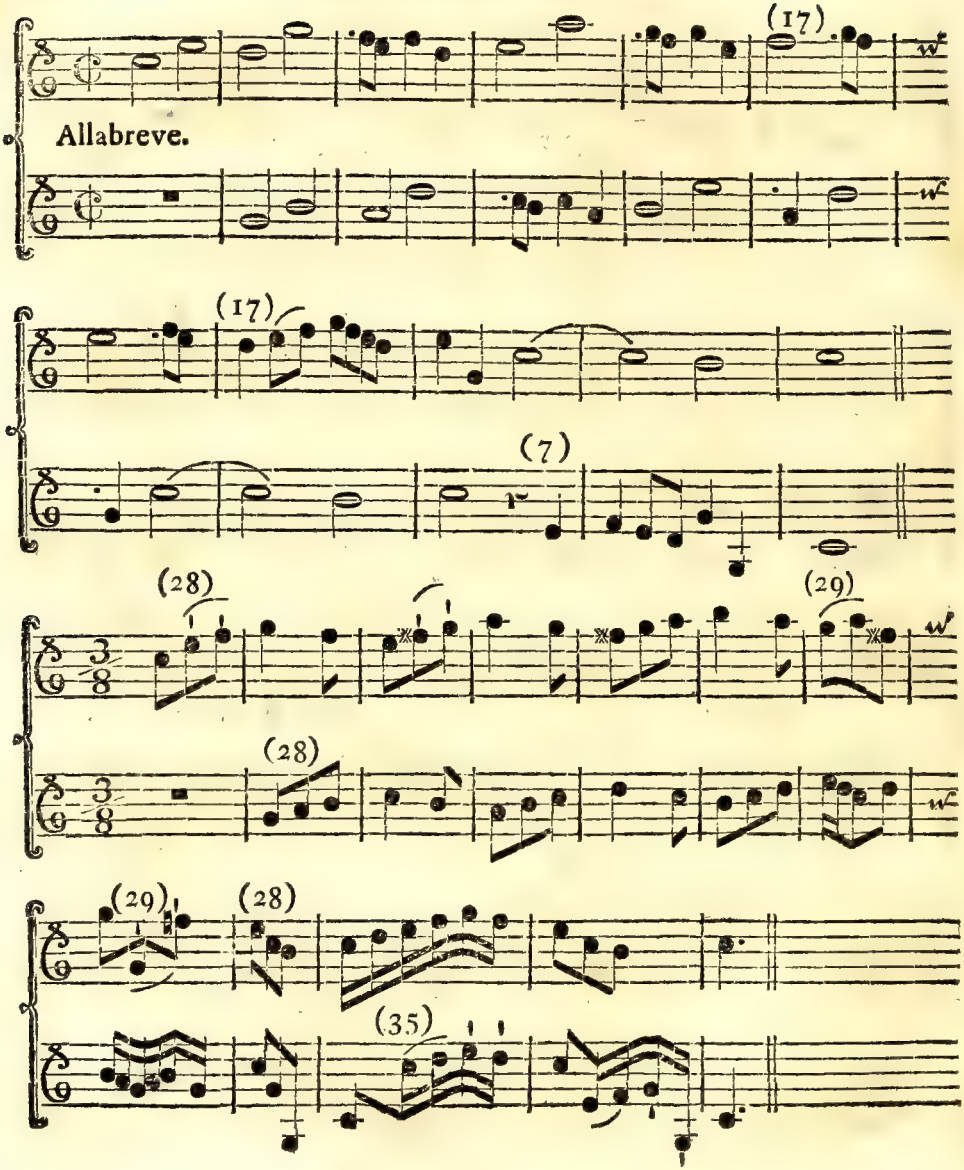

(23)

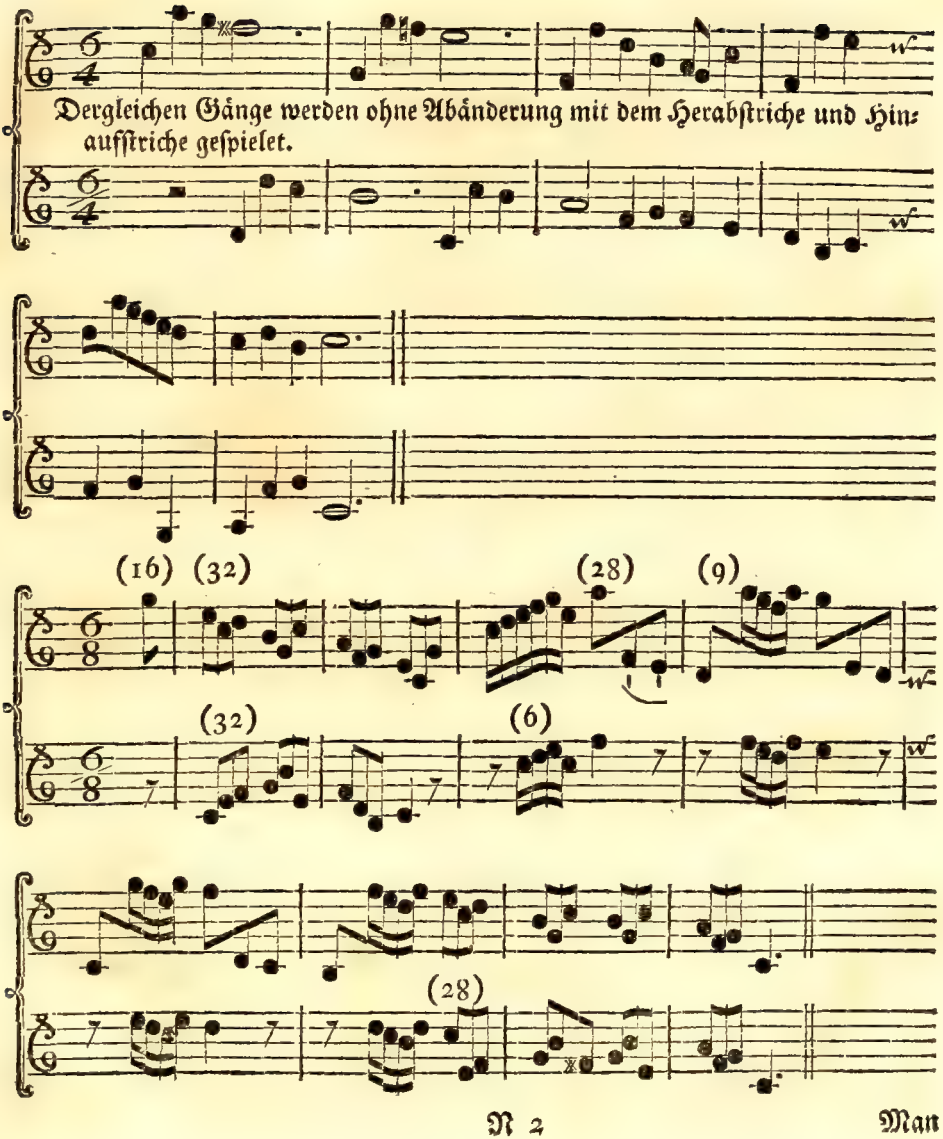

(5)
(9)
(5)
(17)
(23)


(5)
(22)
(17)
(16)
(5)
(17)
(27)
(24)
(24)
(24)

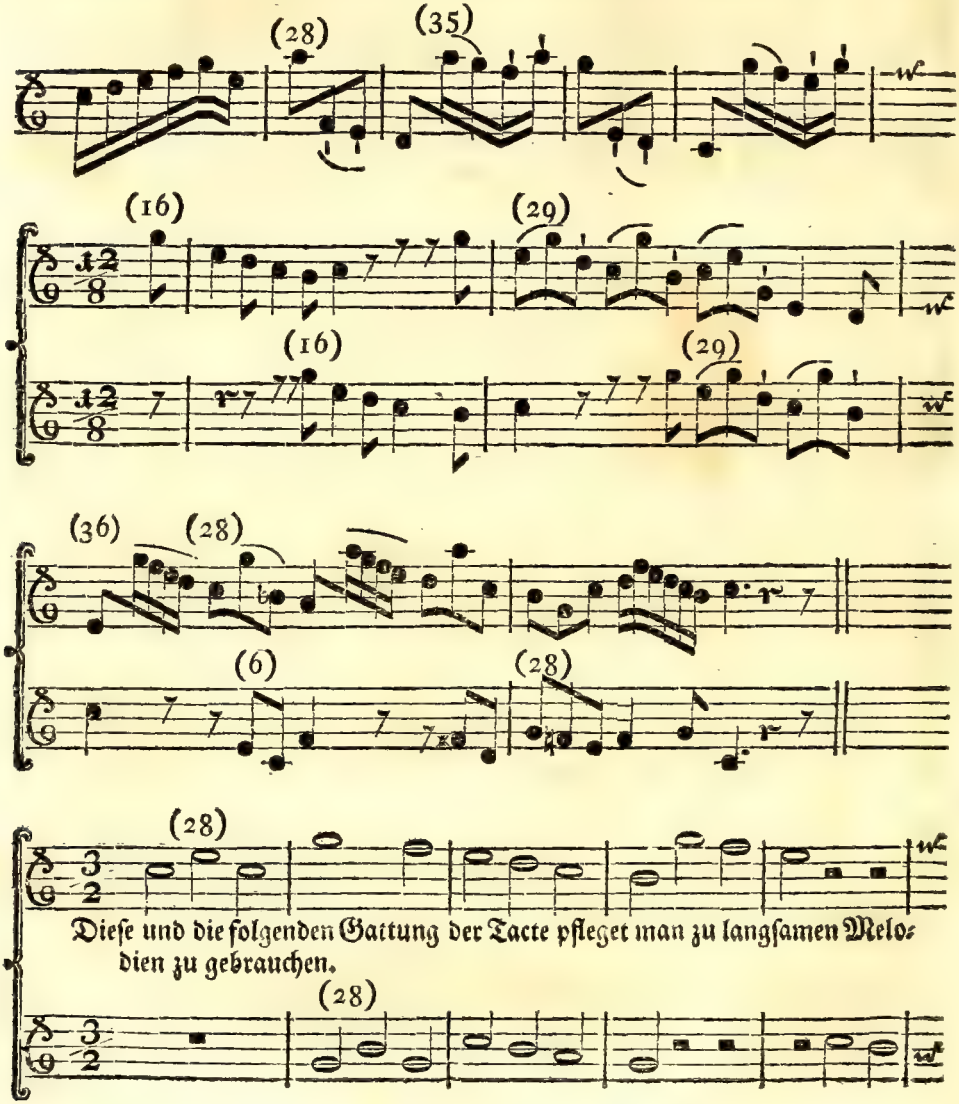

(5)
(9)
(5)
(27)
(28)
(17)


(15)
(14)
(13)
Allegro.
(5)
(17)
(9)
(11)
(12)
(14)
(4)
(8)
(17)
(9) oder 10.
(11)
(4)

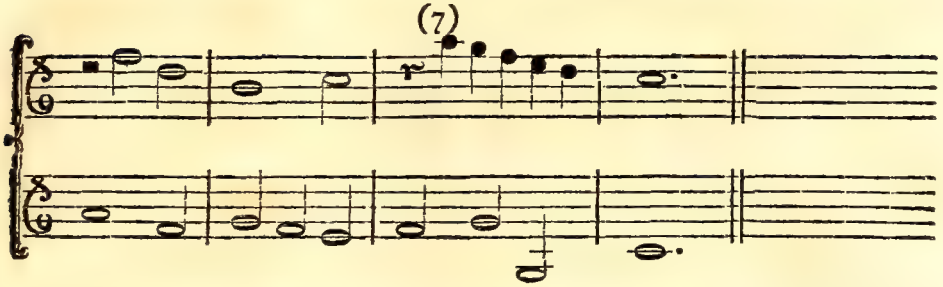

(17)
Allabreve.
(17)
(7)
(28)
(29)
(28)
(29)
(28)
(35)


Dergleichen Gänge werden ohne Abänderung mit dem Herabſtriche und Hinaufſtriche geſpielet.
(16) (32)
(28) (9)
(32)
(6)
(28)

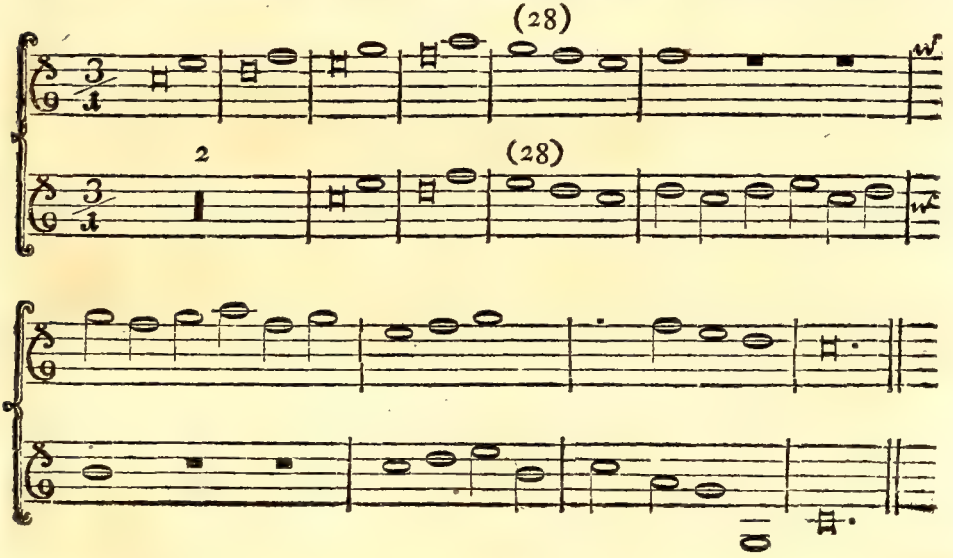
Man kann den 4, 5 und 6 Tact auch nach der Regel des 33. §. abſpielen. Z. E.



Dieſe und die folgenden Gattung der Tacte pfleget man zu langſamen Melodien zu gebrauchen.



Man darf alſo alle Noten mit einem langen Hinauf- und Herabſtriche abgeigen, ohne dadurch die Regeln von der Strichart ſehr zu beleidigen.



Das fünfte Hauptstück.

Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violin suchen und recht hervor bringen solle.

§. 1.

Es mag etwa einigen scheinen, als wäre gegenwärtige Abhandelung am unrechten Orte angebracht, und hätte dieselbe vielmehr gleich anfangs sollen eingeschaltet werden; um den Schüler schon bey dem Ergreifen der Violin zu der Hervorbringung eines reinen Tones geschickt zu machen. Doch wenn man erwäget, daß ein Anfänger um zu geigen auch nothwendig eine Strichart wissen muß; und wenn man betrachtet, daß er genug zu thun hat alle die vorgeschriebenen nothwendigen Regeln genau zu beobachten, und mit vieler Sorge bald auf den Strich, bald auf die Noten, bald auf den Tact und auf alle die übrigen Zeichen sehen muß: so wird man mirs nicht verargen, daß ich diese Abhandelung hieher ersparet habe.

§. 2.

Daß man gleich anfangs die Geige etwas stark beziehen solle, ist schon oben im zweyten Hauptstücke §. 1. gesagt worden; und zwar darum: damit durch das starke Niederdrücken der Finger, und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein starker und männlicher Bogenstrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will: weil

weil alles lediglich nur einem Traume gleichet (*a*). Man beziehe also die Geige etwas stärker; man bemühe sich allezeit mit Ernst und mannhaft zu spielen, und endlich befleißige man sich auch bey der Stärke die Töne rein vorzutragen, dazu die Abtheilung des Bogens in das Schwache und Starke das meiste beytragen wird.

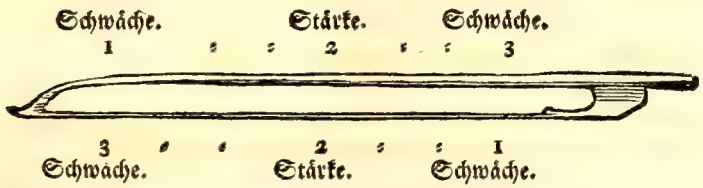
§ 3.

Jeder auch auf das stärkeste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Ende iedes Tones zu hören. Man muß also den Geigebogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen.

§. 4.

Die erste Abtheilung kann diese seyn: Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die gröste Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliehret.

Fig. I.



Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen in einem Adagio

(*a*) Solche Luftvioliniſten sind so verwegen, daß sie die schwereſten Stücke aus dem Stegereif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey ihnen angenehm spielen Die gröſte Stille dünket sie sehr süsse. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg.

Adagio eine lange Note zu der Zuhörer grossem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält. Man hat aber auch hierbey sonderheitlich zu merken, daß man den Finger der linken Hand, mit der man die Seyte greift, bey der Schwäche etwas weniges auflasse, und den Bogen ein bißchen von dem Stege oder Sattel entferne: wo man hingegen bey der Stärke mit den Fingern der linken Hand die Seyten stark niederdrücken, den Bogen aber näher an den Stege rücken muß.

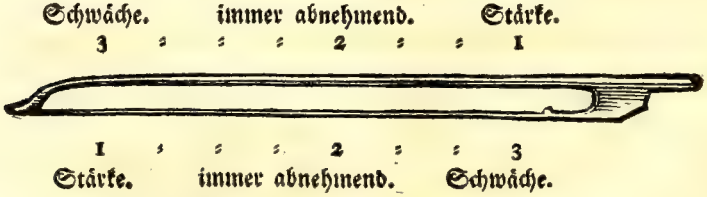
§. 5.

Bey dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen.

§. 6.

Die zwote Abtheilung des Bogens mag auf folgende Art gemacht werden. Man fange den Strich stark an, man mässige selben immer unvermerkt, und endige ihn letzlich ganz Schwach.

Fig. II.



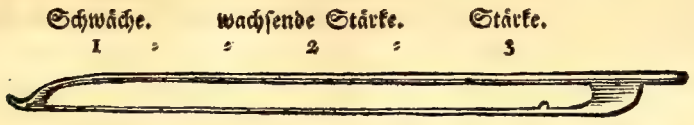
Ich verstehe es von dem Hinaufstriche wie von dem Herabstriche. Beydes muß fleißig geübet werden. Diese Art braucht man mehr bey kurzen Aushaltungen im geschwinden Zeitmaase, als in langsamen Stücken.

§. 7.

§. 7.

Die dritte Abtheilung iſt folgende. Man fange den Strich mit der Schwäche an; man verſtärke ſelben nach und nach gelind, und endige ihn mit der Stärke.

Fig. III.

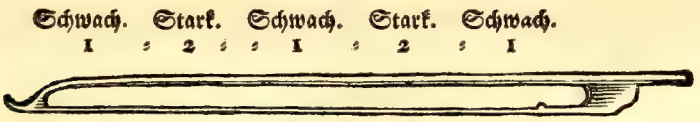


Auch dieſes muß mit dem Herabſtriche und Hinaufſtriche geübet werden, welches von allen Abtheilungen zu verſtehen iſt. Nur muß man beobachten, daß man den Strich bey der Schwäche des Tones recht langſam, bey der anwachſenden Stärke etwas geſchwinder bey der endlichen Stärke aber ganz geſchwind hinaus ziehe.

§. 8.

Man verſuche die vierte Abtheilung mit zweymal angebrachter Schwäche und Stärke in einem Bogenſtriche.

Fig. IV.



Man verſuche es aber hinauf und herab. Die Zahl (1) zeiget die Schwäche, die Zahl (2) hingegen die Stärke an: es hat folglich die Stärke iedesmal eine gelinde Schwäche vor und nach ſich. Dieſe hier nur zweymal angebrachte Stärke kann zwiſchen abwechſelnder Schwäche vier, fünf und ſechsmal, ja noch öfter in einem Striche vernehmlich vorgetragen werden. Man lernet durch die Uebung dieſer und der vorigen Abtheilungen, die Schwäche und Stärke in allen Theilen des Bogens anzubringen; folglich iſt es ſehr nützlich.

§. 9.

Es läßt sich aber noch ein sehr nützlicher Versuch machen. Man bemühe sich nämlich einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervor zu bringen. Man ziehe den Bogen von einem Ende zu dem andern mit einer vollkommenen gleichen Stärke. Man halte aber den Bogen rechtschaffen zurück: denn je länger und gleicher der Strich kann gemachet werden; je mehr wird man Herr seines Bogens, welches zu vernünftiger Abspielung eines langsamen Stückes höchst nothwendig ist.

§. 10.

Durch die fleißige Uebung dieser **Abtheilungen** des Striches wird man geschickt den Bogen zu mässigen: durch die **Mässigung** aber erhält man die **Reinigkeit des Tones.** Die auf der **Violin** gespannten Seyten werden durch den Geigebogen in die Bewegung gebracht; diese bewegten Seyten zertheilen die Luft, und dadurch entstehet der Klang und Ton, den die Seyten bey deren Berührung von sich geben. Wenn nun eine Seyte öfter nach einander gestrichen, folglich iedesmal aus der vorigen Erzitterung in eine neue, oder gleiche, oder langsamere, oder auch noch geschwindere Bewegung gesetzet wird; nachdem nämlich die auf einander folgenden Striche sind: so muß nothwendig ieder Strich mit einer gewissen Mässigung gelind angegriffen, und ohne Erhebung des Bogens mit einer so anhaltenden Verbindung genommen werden, daß auch der stärkeste Strich die bereits schon in die Erzitterung gebrachte Seyte ganz unvermerkt aus der wirklichen in eine andere Bewegung bringe. Dieß will ich durch jene Schwäche verstanden haben, von welcher §. 3. schon etwas ist erinneret worden.

§. 11.

Wenn man rein spielen will, kömmt auch vieles darauf an, daß man auf die Stimmung der Violin sieht. Ist sie tieft gestimmet; so muß man den Bogen von dem Sattel etwas entfernen: ist sie aber hoch gestimmet; so kann man sich dem Sattel mehr nähern. Hauptsächlich aber muß man sich bey der (D) und (G) Seyte allezeit mehr vom Sattel entfernen, als auf der (A) und (E) Seyte. Die Ursach hiervon ist ganz natürlich. Die dicken Seyten sind am Ende, wo sie aufliegen, nicht so leicht zu bewegen: und will man es mit Gewalt thun; so geben sie einen rauhen Ton von sich. Doch verstehe ich keine

weite

weite Entfernung. Der Unterscheid beträgt nur etwas weniges: und da eben nicht alle Violinen gleich sind; so muß man auf ieder den Ort sorgfältigst zu suchen wissen, wo die Seyten mit Reinigkeit in einen gelinden oder gähen Schwung zu bringen sind: wie es nämlich das Singbare des abzuspielenden Stückes erfordert. Uebrigens darf man die dicken und tiefen Seyten allezeit stärker angreifen, ohne das Gehör zu beleidigen; denn sie zertheilen und bewegen die Luft langsam und schwach, folglich klingen sie nicht so scharf in den Ohren: die feinen und stark angespannten Seyten hingegen sind von einer geschwinden Bewegung, und durchschneiden die Luft stark und geschwind; man muß sie also mehr mäßigen, weil sie schärfer in das Gehör dringen.

§. 12.

Durch diese und dergleichen nützliche Beobachtungen, muß man die Gleichheit des Tones zu erhalten sich alle Mühe geben; welche Gleichheit aber auch bey Abwechselung des **Starken (forte)** mit dem **Schwachen (piano)** allezeit muß beybehalten werden. Denn das **piano** bestehet nicht darinnen, daß man den Bogen geschwind von der Violin weg lasse, und nur ganz gelind über die Seyten hinglitsche; dadurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entstehet: sondern die **Schwäche** muß die nämliche Klangart haben, welche die **Stärke** hatte; nur daß sie nicht so laut in die Ohren fällt. Man muß also den Bogen von der **Stärke** so in die **Schwäche** führen, daß allezeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird, welches durch eine besondere Mässigung der rechten Hand, sonderbar aber durch ein gewisses artiges Steifhalten, und abwechselndes gelindes Nachlassen des Handgliedes muß bewerkstelliget werden: so man aber besser zeigen als beschreiben kann.

§. 13.

Jeder, der die Singkunst ein bißchen verstehet, weis, daß man sich eines gleichen Tones befleissigen muß. Denn wem würde es doch gefallen, wenn ein Singer in der Tiefe oder Höhe bald aus dem Hals, bald aus der Nase, bald aus den Zähnen u. s. w. singen, oder gar etwa dazwischen falsetiren wollte? Die Gleichheit des Tones muß also auch auf der **Violin** nicht nur bey der Schwäche und Stärke auf einer Seyte, sondern auf allen Seyten und mit solcher Mässigung beobachtet werden, daß eine Seyte die andere nicht übertäube.

Wer ein Solo spielt handelt sehr vernünftig, wenn er die leeren Seyten selten oder gar nicht hören läßt. Der vierte Finger auf der tiefern Nebenseyte wird allezeit natürlicher und feiner klingen: weil die leeren Seyten gegen den gegriffenen zu laut sind, und gar zu sehr in die Ohren dringen. Nicht weniger wird ein Solospieler alles, was immer möglich ist, auf einer Seyte heraus zu bringen suchen; um stäts in gleichem Tone zu spielen. Es sind also jene gar nicht zu loben, welche das piano so still ausdrücken, daß sie sich kaum selbst hören; bey dem forte aber ein solches Raspeln mit dem Geigebogen anfangen, daß man, besonders auf den tiefen Seyten, keinen Ton unterscheiden kann, und lediglich nichts anders, als ein unverständliches Geräusche höret. Wenn nun auch das beständige Einmischen des sogenannten Flascholets noch dazu kömmt; so entstehet eine recht lächerliche, und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur selbst streitende Musik, bey der es oft so still wird, daß man die Ohren spitzen muß, bald aber möchte man wegen dem gähen und unangenehmen Gerassel die Ohren verstopfen (*b*).

§. 14.

Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzet und ändert. Ein Singer der bey ieder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemal einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern (*c*). Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller

(*b*) Wer das Flascholet auf der Violin will hören lassen, der thut sehr gut, wenn er sich eigens Concerte oder Solo darauf setzen läßt, und keine natürliche Violinklänge darunter mischet.

(*c*) Die Abschnitte und Einschnitte sind die Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones, u. s. f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammaticus, noch mehr ein Rhetor und Poet wissen. Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Componisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rad am Wagen: denn die Diastolica (von διαστολὴ) ist eine der nothwendigsten Sachen in der melodischen Setzkunst. Ein besonderes Naturell ersetzet

aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget, und nur durch das forte und piano von einander in etwas unterschieden werden.

§. 15.

Dieses wenige mag einem fleißig Nachdenkenden genug seyn durch öfteres Versuchen zu einer geschickten Mässigung des Bogens zu gelangen, und eine angenehme Verbindung des Schwachen mit dem Starken an einem Bogenstriche nach und nach hervor zu bringen. Ich würde auch hier eine gewisse nützliche Beobachtung eingeschaltet haben, die zur Uebung den Ton rein aus der Violin zu bringen nicht wenig beyträgt, wenn ich sie nicht lieber, wegen der Doppelgriffe, und wegen der dazu nöthigen Applicatur in den dritten Abschnitt des achten Hauptstückes verschoben hätte. Man wird sie im zwanzigsten Paragraph finden.

setzet zwar manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit; und oft hat, leider! ein Mensch bey der besten Natursgabe die Gelegenheit nicht sich in den Wissenschaften umzusehen. Wenn nun aber einer, von dem man glauben soll er habe studiret, merkliche Proben seiner Unwissenheit ableget, das läßt einmal gar zu ärgerlich. Was kann man wohl von jenem denken, der nicht einmal in seiner Muttersprache 6. reine Wörter in Ordnung setzen und verständlich zu Papier bringen kann, dem allem aber ungeachtet ein gelehrter Componist heissen will? Eben ein solcher, der wenigstens dem Scheine nach die Schulen durchgelaufen ist, um in den Stand zu kommen, in dem er sich nun auch befindet; eben dieser schrieb einsmal an mich, aber einen, sowohl nach den Verdiensten der Materie, als auch der grammatikalischen Schreibart nach, unendlich schlechten Brief, der alle so ihn lasen der dummesten Unwissenheit des Verfassers überzeugete. Er wollte in diesem Schreiben eine musikalische Streitigkeit entscheiden, und die Ehre eines seiner würdigen Freunde rächen. Es gerieth aber so, daß sich der einfältige Vogel in seinem eigenen Garne fieng, und zu einem öffentlichen Gelächter wurde. Seine Einfalt rührte mich, ich ließ den armen Tropfen laufen: obwohl ich zur Belustigung meiner Freunde schon eine Antwort niedergeschrieben hatte.

❋ ❋ ❋

Das sechste Hauptstück.

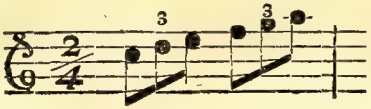
Von den sogenannten Triolen.

§. 1.

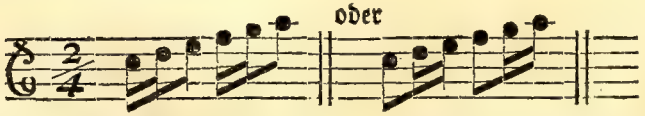
Ein **Triole** oder sogenanntes **Dreyerl** ist eine Figur von 3. gleichen Noten, welche 3. Noten, da sie ihrem Zeitmaase nach, unter welchem sie stehen, nur als zwo anzusehen sind, auch also unter sich müssen eingetheilet werden, daß alle 3. nicht mehrer Zeitraum einfüllen, als man zu Abspielung zwoer derselben bedarf. Es ist demnach bey iedem **Dreyerl** eine überflüßige Note, mit der sich die beyden andern so vergleichen müssen, daß der Tact nicht im mindesten dadurch geänderet wird.

§. 2.

So zierlich diese **Triolen** sind, wenn sie gut vorgetragen werden; so abgeschmack klingen sie, wenn sie ihren rechten und gleichen Vortrag nicht haben. Wider dieses fehlen gar viele, und zwar auch solche, die sich nicht wenig auf ihre musikalische Wissenschaft zu gute thun, bey allem dem aber nicht im Stande sind 6. bis 8. **Triolen** in der gehörigen Gleichheit abzuspielen; sondern entweder die ersten oder die letzten zwo Noten geschwinder abgeigen, und, anstatt



solche Noten recht gleich einzutheilen, auf eine ganz andere Art und mehrentheils also spielen:



welches doch ganz etwas anders saget, und der Meinung des Componisten schnurgerad entgegen läuft. Diese Noten werden eben deßwegen mit der Zahl (3) bemerket, um dieselben desto eher gleich von andern unterscheiden zu können, und ihnen den erforderlichen, eigenen, und keinen andern Ausdruck zu geben.

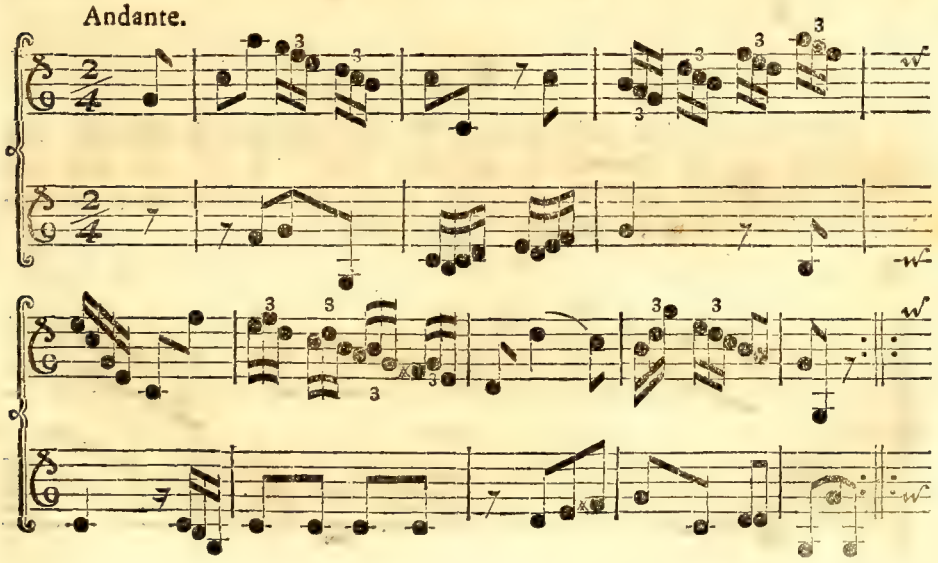
§. 3.

§. 3.

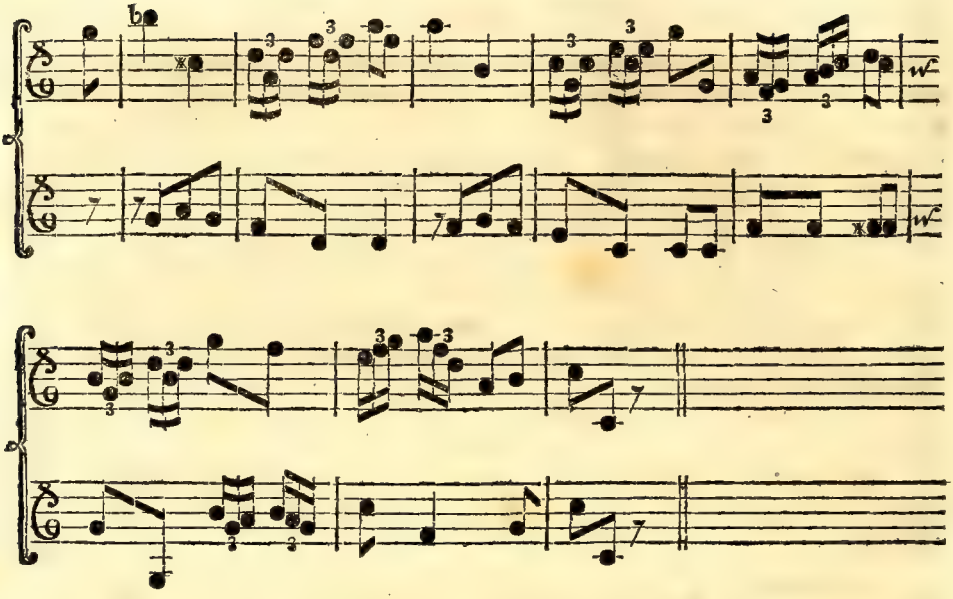
Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmal verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten bestehet. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrentheils angezeiget, und muß bey Abspielung eines Stückes genau beobachtet werden. Denn ist es in solchen Stücken, wo mehr als einer aus einer Stimme zusammen spielen; so muß es ohnedem der Gleichheit halben geschehen, welche die Spielenden unter sich beobachten sollen: ist es aber in einem Solo; so will der Componist seine Affecten dadurch ausdrücken, oder wenigstens eine beliebte Abwechselung machen. Die Triolen sind auch solchen Veränderungen unterworfen, wo der Bogenstrich alles unterscheidet, was man immer zur Ausdrückung dieses oder jenes Affects bedarf, ohne der Natur eines Dreyerls entgegen zu seyn.

§. 4.

Anfangs kann man iede Note mit ihrem besondern Striche abgeigen; wie es sich nach Beobachtung der vorgegangen Strichregeln ergiebt. Hier ist ein Exempel.

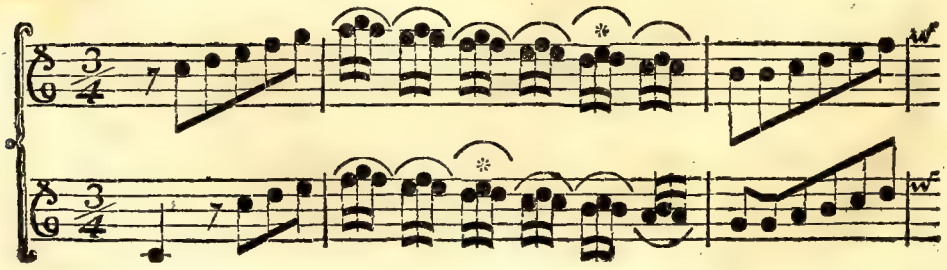


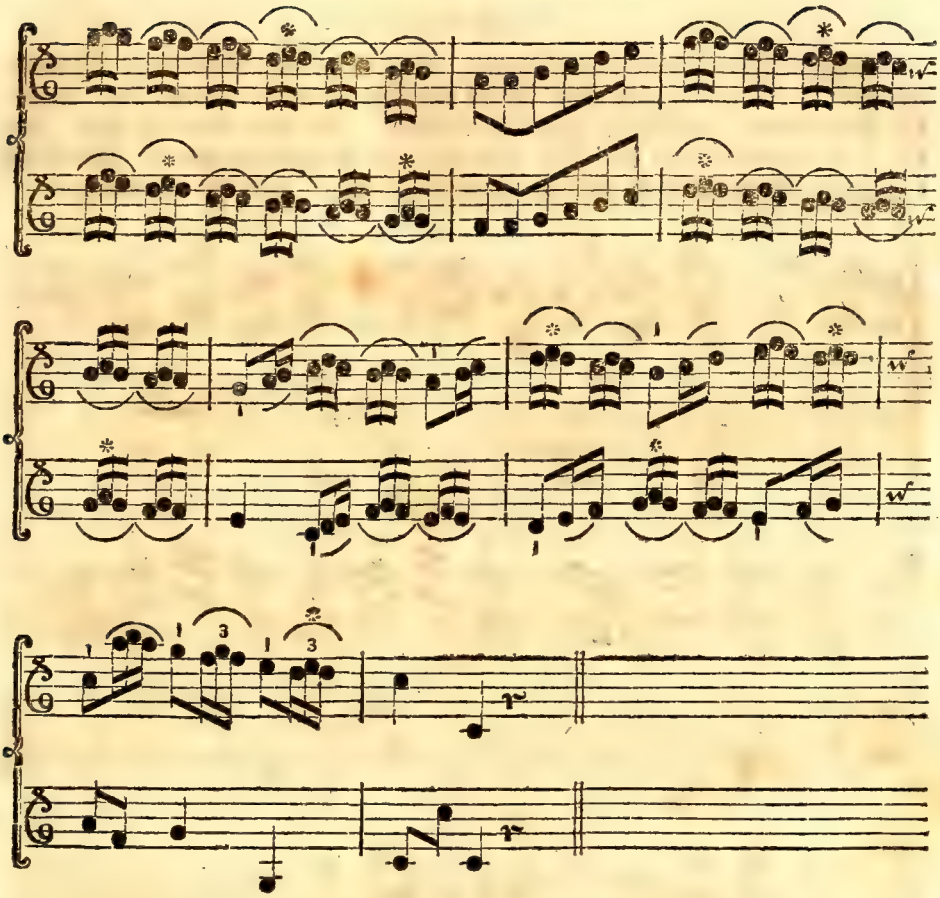
§. 5.



§. 5.

Will man aber das erste der zwey Triolen mit dem Herabstriche, und das zweyte mit dem Hinaufstriche zusammen schleifen; so hat man schon eine Veränderung. Man besehe das Exempel, welches man anfangs ganz langsam, nach und nach aber allezeit geschwinder üben muß.

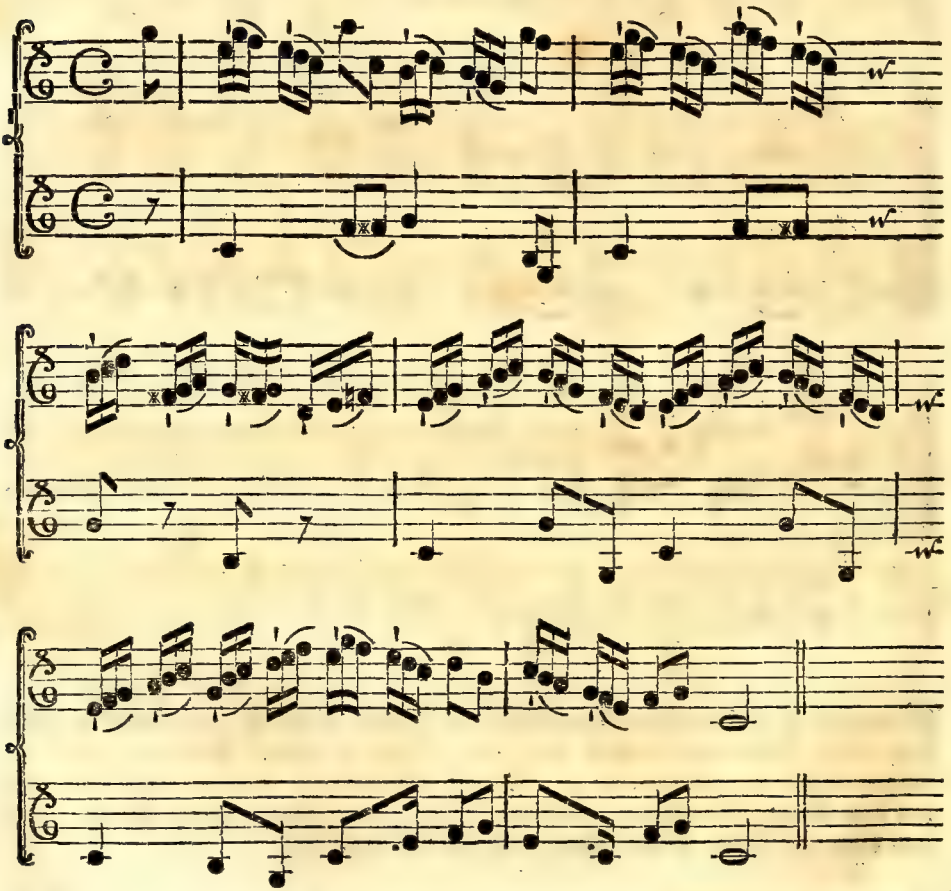




Nicht nur in dieſem Exempel wo die (*) Zeichen ſind; ſondern auch in allen dergleichen Fällen muß anſtatt der leeren Seyte die tiefere Nebenſeyte mit dem vierten Finger gegriffen werden. Man iſt hierdurch der unbequemen Bewegung mit dem Bogen überhoben, und man erhält einen gleichern Ton; wie wir ſchon aus dem 13. §. des vorhergehenden Hauptſtückes wiſſen.

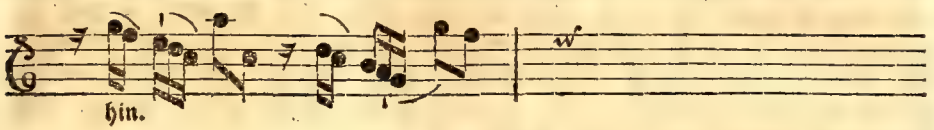
§. 6.

Ganz anders klingen die **Triolen**, wenn die erſte Note eines Dreyerls mit dem Herabſtriche ganz allein ſchnell weggeſpielet wird; die zwo andern aber im Hinaufſtriche zuſammen geſchleifet werden. Es muß aber bey dieſer, bey der vorhergehenden und bey allen nachfolgenden Veränderungen die Gleichheit der Noten des Spielenden einziges Augenmerk ſeyn. Hier iſt das Beyſpiel:



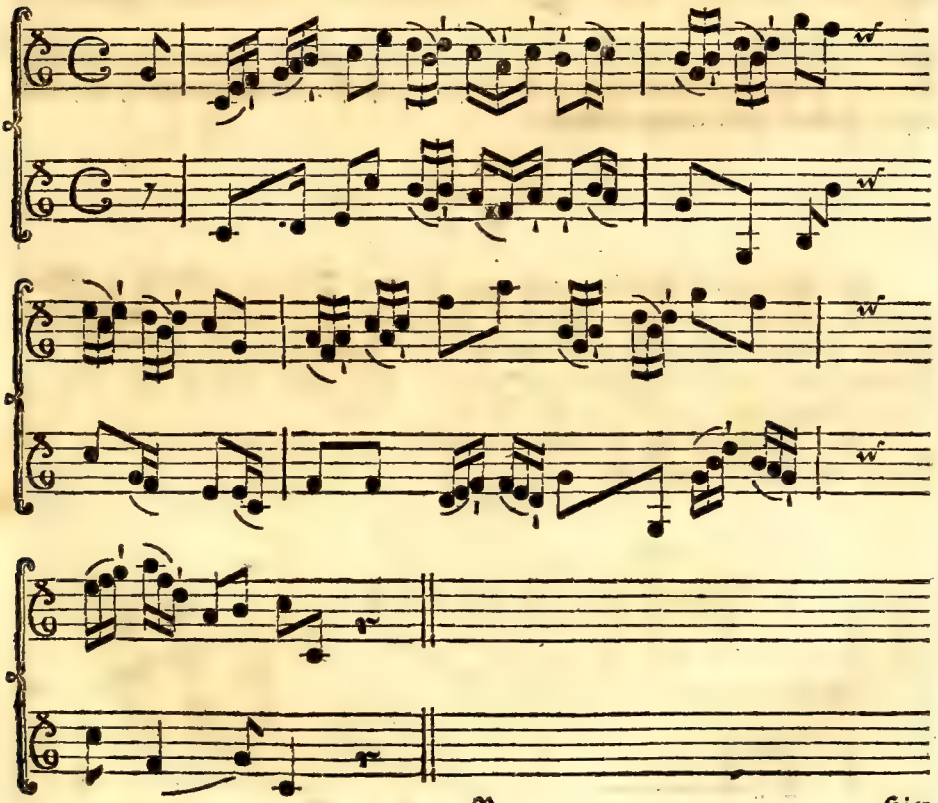
Es

Es kann auch anstatt der ersten Note eine Sospir stehen: Z. E.

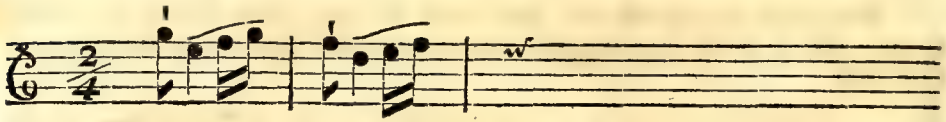


§. 7.

Man kehre den Strich um, und schleife die zwo ersten Noten im Herabstriche, und stosse die letzte im Hinaufstriche nach der Anweisung des folgenden Exempels.



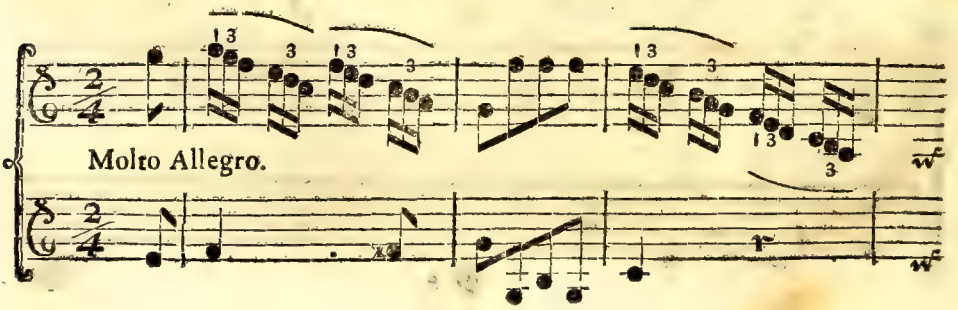
Hier muß ich erinnern, daß man die erste Note eines **Dreyerls** im vorhergehenden Exempel des 6. §., und die letzte Note iedes **Dreyerls** in dem gegenwärtigen Beyspiele zwar schnell wegspielen, allein nicht mit einer übertriebenen Stärke, und zwar so närrisch abreissen solle, daß man sich dadurch bey den Zuhörern lächerlich machet. Die, so diesen Fehler an sich haben, pflegen auch bey gewissen Figuren, und zwar Z. E.

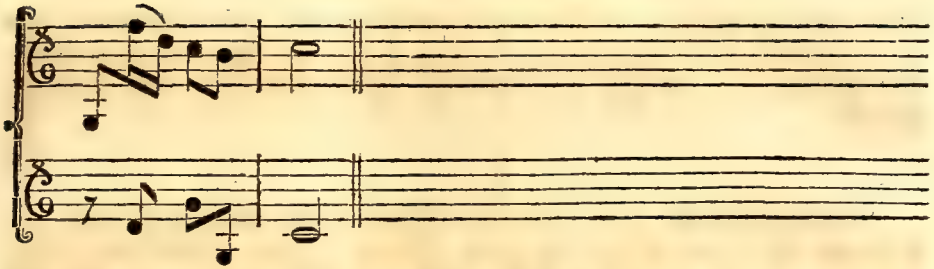


hier die erste Note, oder auch aller Orten, wo sie nur eine Note allein erwischen können, solche so possierlich weg zu zupfen, daß sie jedermann gleich bey dem ersten Anblicke zum lachen bewegen.

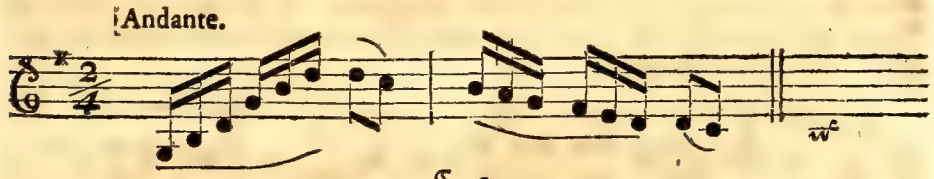
§. 8.

In geschwinden Stücken muß man oft zwey **Triolen**, folglich 6. Noten in einem Striche zusammen nehmen. Wenn also mehr **Triolen** auf einander folgen; so werden die ersten 6. Noten mit dem Herabstriche, die andern 6. Noten aber mit dem Hinaufstriche genommen. Man muß aber die erste ieder 6. Noten etwas stärker anstossen, die übrigen 5. Noten ganz gelind daran schleifen, und also durch die vernehmliche Stärke die erste von den übrigen fünf Noten unterschieden. Z. E.



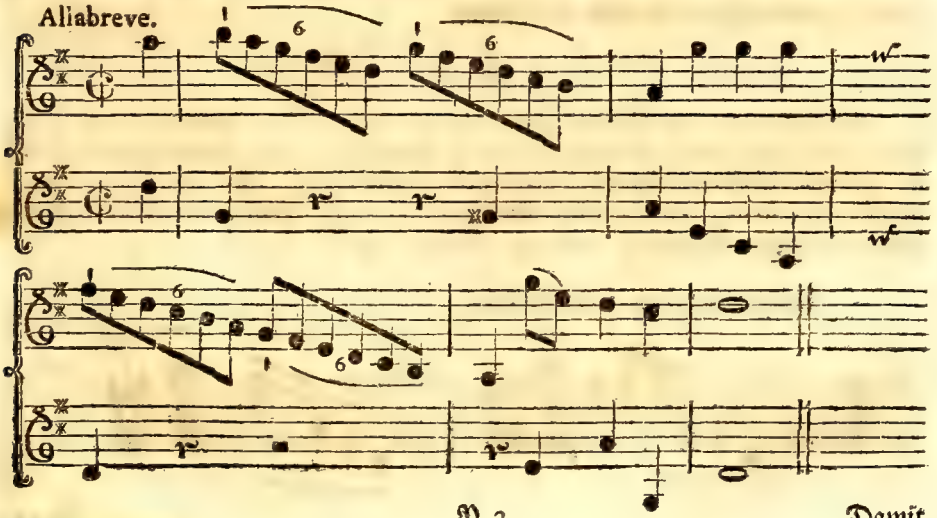


Es geschieht aber auch oft in langsamen Stücken. Z. E.



§. 9.

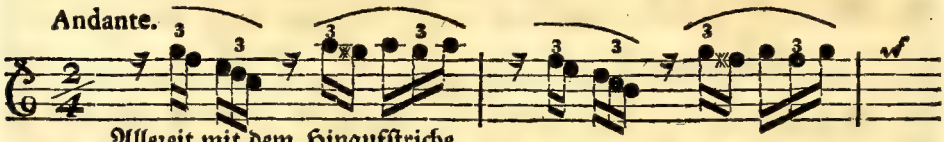
Will man aber eine solche Passage mit Nachdruck und Geist abspielen; so nehme man die erste Note von 2. Triolen oder von 6. Noten mit dem Herabstriche, die übrigen 5. Noten aber schleife man in dem Hinaufstriche zusammen. Z. E.



Damit sich ein Anfänger auch an die Dreyerl in einer andern Tactesart, und an die unterschiedliche Schreibart gewöhne; so sind hier zwey Triolen zusammen gehänget, mit der Zahl (6) bezeichnet, und in dem Allabreve Tact angebracht.

§. 10.

Wenn anstatt der ersten Note zweyer **Triolen** eine **Sospir** hingesetzet ist; so werden die übrigen Noten mit gutem Erfolge in einem Hinaufstriche zusammen gezogen. In langsamen Stücken läßt diese Art ungemein gut; sonderbar wenn die ersten zwo Noten etwas stärker angegriffen, die übrigen aber ohne den Bogen nachzudrücken oder aufzuheben ganz still und gelind daran geschleifet werden. Hier ist ein Beyspiel:



Allezeit mit dem Hinaufstriche.

Man kann es auch versuchen das erste Viertheil mit dem **Hinaufstriche**, das zweyte mit dem **Herabstriche** zu nehmen.

§. 11.

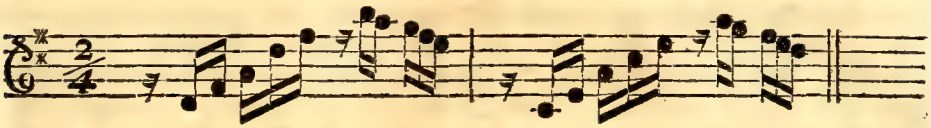
Es läßt sich eine Passage zwar auf die vorige Art, doch wieder ganz anders vortragen: wenn man nämlich die 5. Noten in einem Hinaufstriche abstoßet und iede durch einen kurzen Nachdruck unterscheidet. Wie das vorige beweglich klinget: so läßt dieß etwas kecker und hat mehr Geist; sonderbar wenn es mit Stärke und Schwäche ausgezieret wird. Z. E.

Allezeit mit dem Hinaufstriche.

§. 12.

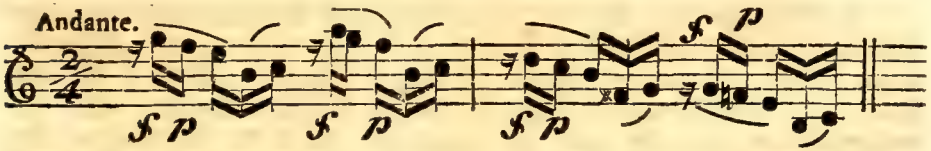
§. 12.

Will man hingegen eine solche Figur recht verächtlich und frech ausdrücken; so stosse man iede Note mit einem besondern Bogenstriche stark und kurz weg, welches den ganzen Vortrag ändert und von dem vorigen merklich unterscheidet. Z. E.



§. 13.

Wenn zwey Triolen, die singbar gesetzet sind, mit einer Sospir anfangen; so kann man sie sehr artig und schmeichelend in einem verzogenen Striche vortragen: wenn man nämlich die erste, zwote und dritte Note im Hinaufstriche, die vierte, und fünfte aber im Herabstriche zusammen schleift. Man muß aber die erste des Hinaufstriches etwas stärker angreifen, und die übrigen alle, auch bey der Wendung des Striches, immer stiller daran schleifen. Z. E.



§. 14.

In einem Tempo, welches nicht zu langsam noch übertrieben ist, kann man die erste Note eines Dreyerls mit dem Herabstriche allein, die zwote und dritte aber in dem Hinaufstriche zusammen nehmen; doch also: daß iede der zwo letzten Noten abgesondert klinge. Dieß muß durch die Erhebung des Bogens geschehen. Man besehe das Exempel:

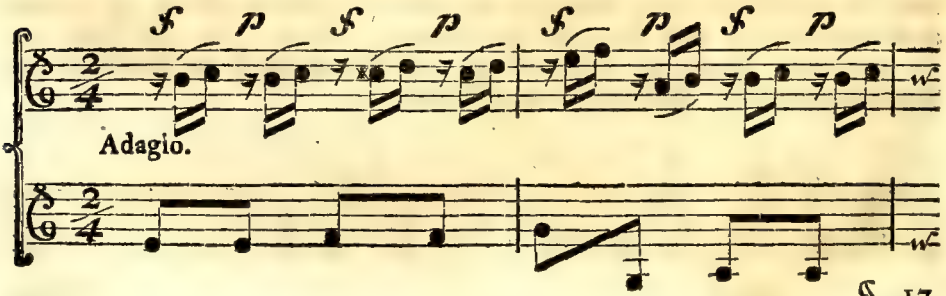
§. 15.

§. 15.

Man kann eine Veränderung machen, die man gleich von allen andern unterscheidet: wenn man zwar drey Noten, aber nicht die gewöhnlichen drey, zusammen schleifet; sondern von iedem Dreyerl die zwote und dritte Note mit der ersten Note des darauf folgenden Dreyerls oder einer andern nachkommenden Figur verbindet. Man muß aber sonderbar auf die Gleichheit der Triolen sehen, und die Stärke oder den Nachdruck nicht am Anfange, sondern am Ende des Bogens anbringen: sonst fällt dieser Nachdruck auf den unrechten Ort, nämlich auf die zwote Note; da er doch auf die erste Note fallen muß. Das Exempel wird es klärer machen.

§. 16.

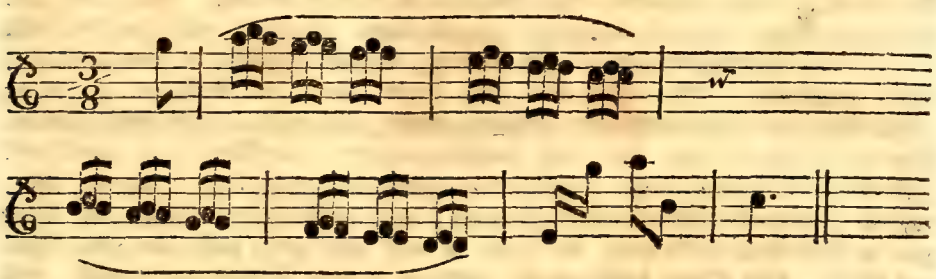
Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren karactermässiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubet. Wenn z. E. iedes Dreyerl mit einer Sospir anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrücket werden, als wenn die übrigen zwo Noten mit Abwechselung des Forte und Piano im Hinaufstriche zusammen geschleifet werden. Man muß aber den Strich mit einer sehr mäßigen Stärke anfangen, und ganz still enden. Man versuche es in dem folgenden Beyspiele.



§. 17.

§. 17.

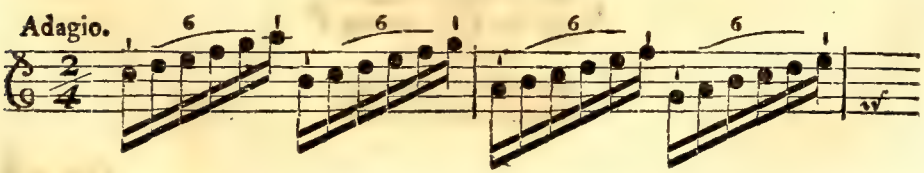
Man kann auch viele **Triolen** in einem Bogenstriche zusammen schleifen; sonderbar im geschwinden Tempo. Z. E.



Die ersten 6. **Triolen** werden in dem Herabstriche, die andern 6. aber in dem Hinaufstriche, doch also gespielet: daß die erste Note eines ieden Tactes durch den Nachdruck des Bogens mit einer Stärke bemerket wird. Man wird sich übrigens auch noch wohl erinnern, was §. 5. wegen den mit (*) bemerkten Noten gesprochen worden. In diesem Beyspiele sind auch solche Gänge; und man muß überhaupts wegen der leeren Seyten niemals eine Seyte verlassen; sondern allezeit den vierten Finger brauchen.

§. 18.

Wenn man es noch anders abspielen will; so darf man nur die erste Note von 2. **Triolen** allein, die 4. folgenden Noten in einem Schleifer zusammen, die letzte aber wieder ganz allein abgeigen: so hat man eine neue Veränderung. Z. E.



§. 19.

Dieß sind nun jene Veränderungen der **Triolen**, die mir itzt beyfallen. Sie können in allen Gattungen des Tactes gebrauchet, und nach Erforderung der Umstände bald besonders bald vermischt angebracht werden. Man wird mir wohl vorwerfen: daß ich die bisher eingeschalteten Beyspiele nicht meistentheils in (C) Dur hätte setzen sollen? Es ist wahr, sie sind fast alle in dem nämlichen Tone angebracht. Aber ist es denn nicht besser, wenn ein Anfänger die diatonische Tonleiter sich rechtschaffen bekannt macht; als wenn er aus mehr Tonleitern zu spielen anfängt ohne eine derselben vorher vom Grunde zu verstehen? Ist es einem Schüler nicht verträglicher, wenn er sich in jener Tonleiter übet, wo die Intervallen schon natürlich liegen, und er folglich hierdurch alle Töne gut in das Gehör bekömmt; als wenn er bald aus dieser bald aus jener Tonart spielet, aller Orten falsch greift, dadurch in eine Verwirrung geräth, und etwa gar so unglücklich wird, daß er das Falsche von dem Reinen nimmer unterscheiden kann. Solche Leute kommen gemeiniglich dahin, daß sie letztlich so gar ihre Violin rein zusammen zu stimmen verlernen.

Es giebt lebendige Beyspiele hiervon.

Das ſiebende Hauptſtück.

Von den vielen Veränderungen des Bogenſtriches.

Des ſiebenden Hauptſtücks erſter Abſchnitt.

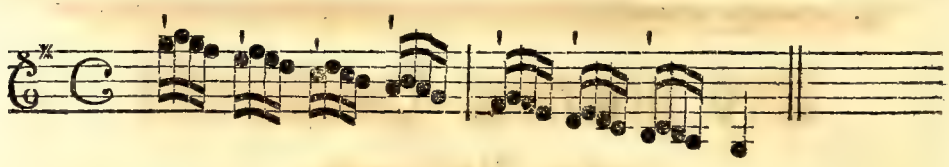
Von der Veränderung des Bogenſtriches bey gleichen Noten.

§. 1.

Daß der Bogenſtrich alles unterſcheide, haben wir ſchon in dem vorhergehenden Hauptſtücke in etwas eingeſehen. Das gegenwärtige wird uns gänzlich überzeugen, daß der Bogenſtrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeſte, bald eine freche, bald eine ernſthafte, bald eine ſcherzhafte, itzt eine ſchmeichelnde, itzt eine geſetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine luſtige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding ſey, durch deſſen vernünftigen Gebrauch wir die erſt angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand geſetzet werden. Ich verſtehe, wenn der Componiſt eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die ieder Leidenſchaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weis. Oder wenn ein wohlgeübter Violiniſt ſelbſt eine geſunde Beurtheilungskraft beſitzet, die, ſo zu reden, ganz nacketen Noten mit Vernunft abzuſpielen; und wenn er ſich bemühet den Affect zu finden, und die hier folgenden Stricharten am rechten Orte anzubringen.

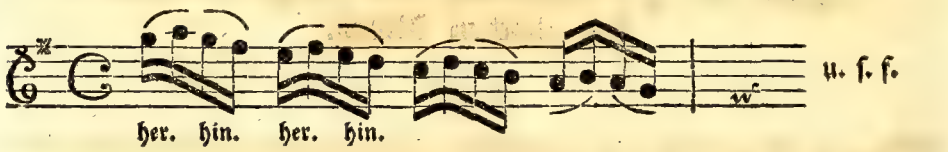
§. 2.

Gleiche nach einander fortlaufende Noten sind schon vieler Veränderung unterworfen. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen, welche man anfangs ganz platt wegspielen, und iede Note mit ihrem eigenen Bogenstriche besonder vortragen mag. Man befleissige sich einer genauen Gleichheit, und bemerke die erste Note eines ieden Viertheiles mit einer Stärke, welche den ganzen Vortrag begeistert. Z. E.



§. 3.

Wenn zwo und zwo Noten mit dem Herabstriche und Hinaufstriche zusammen geschleifet werden; so hat man gleich eine Veränderung. Z. E.

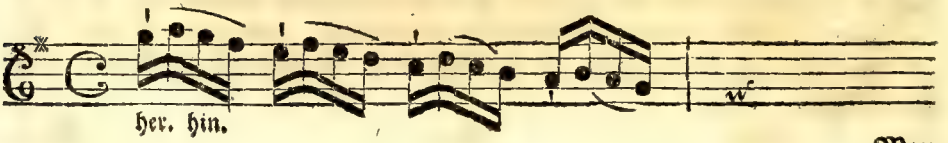


u. s. f.

Die erste zwoer in einem Striche zusammen kommender Noten wird etwas stärker angegriffen, auch etwas länger angehalten; die zwote aber ganz still und etwas später daran geschleifet. Diese Art des Vortrages befördert den guten Geschmack durch das Singbare; und es hindert das Forttreiben durch das Zurückhalten.

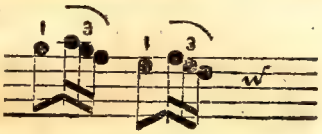
§. 4.

Man nehme die erste Note mit dem Herabstriche allein; die 3. folgenden aber schleife man in einem Hinaufstriche zusammen: so hat man eine zwote Veränderung. Z. E.



Man

Man vergesse aber die Gleichheit der 4. Noten nicht; sonst möchten etwa die 3. letzten Noten gar wie **Triolen** klingen und also vorgetragen werden:

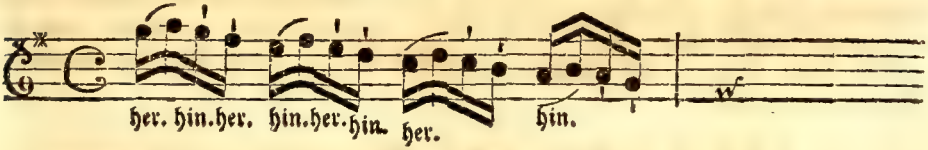


§. 5.

Schleift man die ersten 3. Noten in dem Herabstriche zusammen, und nimmt die vierte in dem Hinaufstriche abgesondert und allein; so entstehet eine **dritte** Veränderung. Man erinnere sich aber allezeit der Gleichheit.

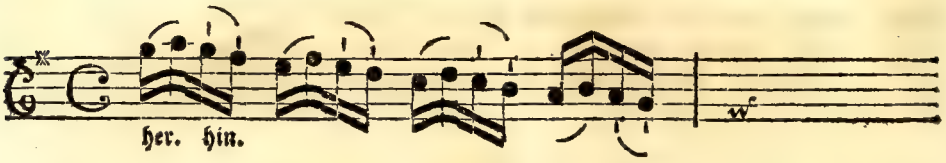
§. 6.

Es erwächst eine **vierte** Veränderung, wenn die ersten zwo Noten in dem Herabstriche zusammen geschleifet werden; iede der zwo folgenden hingegen mit ihrem besondern Striche schnell weg gespielet und abgestossen wird. Diese Art wird meistentheils im geschwinden Zeitmaase gebrauchet; und es ist als eine Ausnahme der im 9. §. des **vierten Hauptstückes** angebrachten Strichregel anzusehen: weil sich das erste Viertheil zwar mit dem Herabstriche, das zweyte aber mit dem Hinaufstriche u. s. f. anfängt. Z. E.



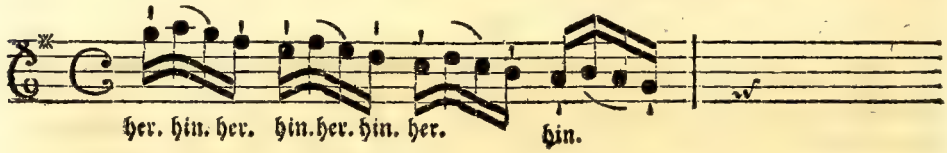
§. 7.

Nimmt man nun die dritte und vierte Note auch in einem Bogenstriche zusammen; doch also, daß die ersten zwo Noten, wie im vorhergehenden **Paragraph**, herunter geschleifet, die zwo letzten aber in dem Hinaufstriche mit Erhebung des Bogens abgesondert vorgetragen werden: so hat man eine **fünfte** Veränderung. Z. E.



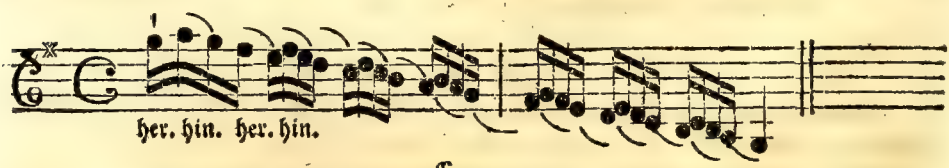
§. 8.

Eine sechste Veränderung erhält man, wenn man die erste Note im Herabstriche ganz allein schnell abstößt; die zwote und dritte in dem Hinaufstriche zusammen schleifet; die vierte aber im Herabstriche wieder besonders und schnell weg spielet. Auch hier fängt sich das zweyte und vierte Viertheil, wider die im 9. §. des vierten Hauptstückes vorgeschriebene Regel, mit dem Hinaufstriche an. Man spiele die erste und letzte Note iedes Viertheils mit einem schnellen Striche; sonst entstehet eine Ungleichheit des Zeitmaases.



§. 9.

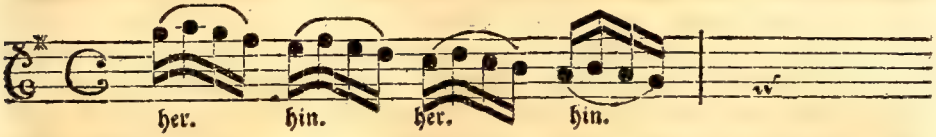
Es läßt sich eine solche Passage auch artig vortragen, wenn man die erste Note mit dem Herabstriche abstößt; die zwote und dritte mit dem Hinaufstriche zusammen schleifet; die letzte aber mit der ersten des folgenden Viertheils durch den Herabstrich in einem Schleifer verbindet, und so immer fortfährt, daß so gar die letzte Note an die vorletzte geschleifet wird. Dieß mag die siebende Veränderung seyn.



§. 10.

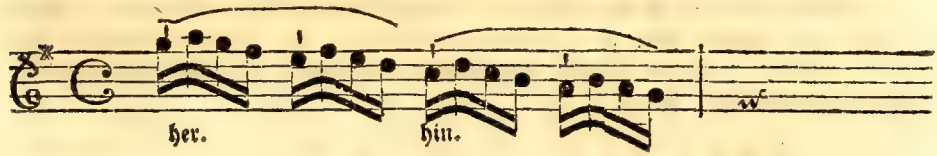
Man kann ferner die 4. Sechzehntheilnoten des ersten Viertheils in dem Herabstriche, die viere des zweyten Viertheils hingegen in dem Hinaufstriche zusammen

sammen schleifen, und so immer fortfahren. Dieß giebt eine achte Veränderung. Man muß aber die erste Note eines ieden Viertheils durch die Stärke unterscheiden.



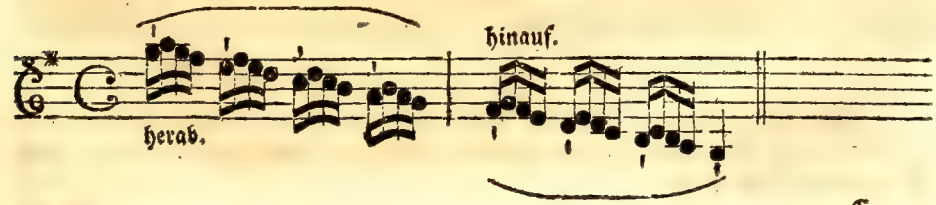
§. 11.

Es giebt gleich eine neue und neunte Veränderung, wenn man das erste und zweyte Viertheil, folglich 8. Noten in dem Herabstriche; das dritte und vierte Viertheil aber, als die andern 8. Noten, in dem Hinaufstriche doch also zusammen schleifet, daß die erste Note eines ieden Viertheils durch einen starken Nachdruck des Geigebogens bemerket, und von den übrigen unterschieden wird. Die Gleichheit des Zeitmaases wird hierdurch befördert; der Vortrag wird deutlicher und viel lebhafter; und der Violinist gewöhnet sich dadurch an einen langen Bogenstrich. Hier ist das Beyspiel:



§. 12.

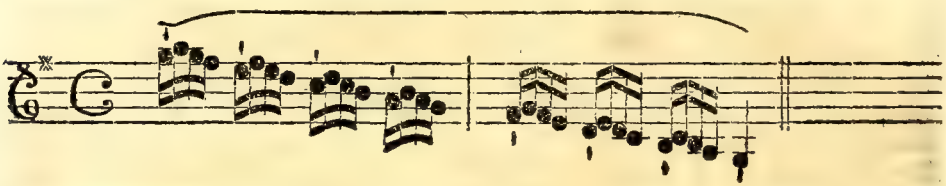
In einem geschwinden Zeitmaase, und um eine neue Uebung und zehnte Veränderung zu machen, mag man auch gar einen ganzen Tact an einem Striche wegspielen. Man muß aber auch hier wie in der vorigen Art die erste Note eines ieden Viertheils mit einem Nachdruck bemerken. Z. E.



§. 13.

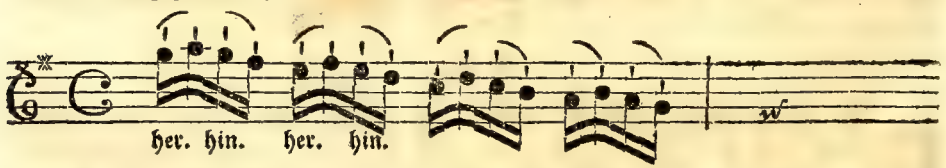
§. 13.

Will man sich nun aber an einen recht langen Bogenstrich gewöhnen; will man viele Noten in einem Striche mit Nachdruck, Deutlichkeit und Gleichheit vorzutragen lernen, und folglich sich recht Meister seines Bogens machen: so kann man mit grossem Nutzen diese ganze Passage an einem einzigen Bogenstriche bald hinauf, bald herunter abspielen. Man vergesse aber nicht bey der ersten Note eines ieden Viertheiles den Nachdruck anzubringen, welches iedes Viertheil von dem andern deutlich unterscheiden muß. Dieß ist die eilfte Veränderung.



§. 14.

Wenn man nun so viele Noten in einem Bogenstriche zusammen zu schleifen sich recht geübet hat; so muß man auch lernen den Bogen aufheben und mehrere Noten in einem Striche abgesondert vortragen: welches eine zwölfte Veränderung giebt. Z. E.

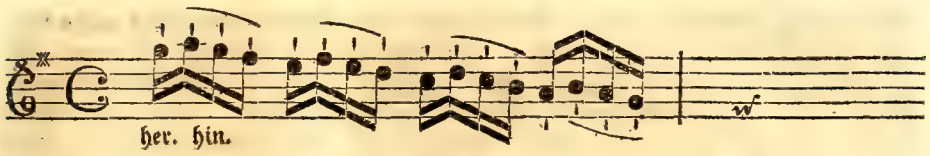


Die ersten zwo Noten werden zwar in dem Herabstriche, und die zwo andern in dem Hinaufstriche genommen: doch werden sie nicht geschleifet; sondern sie werden durch die Erhebung des Bogens von einander getrennet und abgestossen.

§. 15.

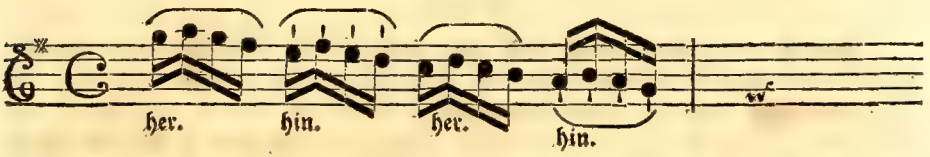
Eben also kann man auch die erste Note mit dem Herabstriche nehmen; die übrigen 3. hingegen in einem Striche abstossen. Welches die dreyzehnte Abänderung seyn mag.

§. 16.



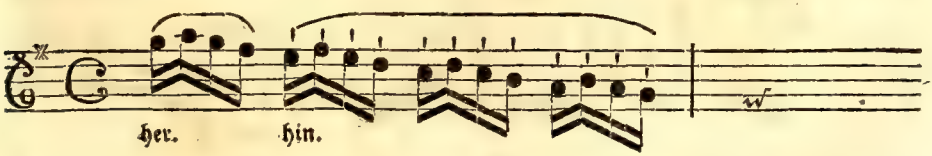
§. 16.

Will man es das **vierzehntemal** abändern, ſo darf man nur die 4. Noten des erſten Viertheils in dem Herabſtriche zuſammen ſchleifen; die 4. Noten des zweyten Viertheils hingegen in dem Hinaufſtriche abgeſondert vortragen. Man vergeſſe aber die Gleichheit des Zeitmaaſes nicht: denn bey dem zweyten und vierten Viertheile kann man gar leicht in das Eilen gerathen. Hier iſt das Beyſpiel:



§. 17.

Hat man in den **Paragraphen** 11, 12 und 13 einen ganzen, ja gar zweene Tacte in einem Schleifer weg zu ſpielen geübet; ſo muß man auch viele Noten an einem Bogenſtriche abſtoſſen lernen. Man ſchleife alſo das erſte Viertheil in dem Herabſtriche; die 12. Noten der übrigen 3. Viertheile hingegen ſpiele man zwar an einem Hinaufſtriche, man trenne und unterſcheide ſie aber durch eine geſchwinde Erhebung des Bogens. Hier hat man eine **fünfzehnte** Abänderung.

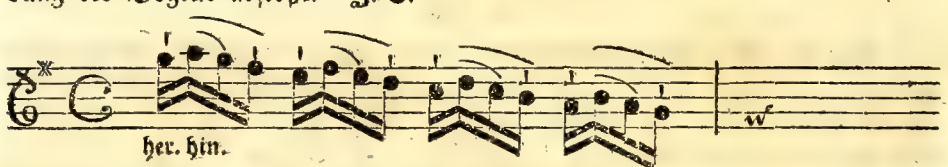


Dieſe Art des Vortrags wird einem Anfänger etwas ſchwer kommen. Es gehört eine gewiſſe Mäßigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens, die mehr gezeiget, und durch die Uebung ſelbſt gefunden, als mit

Worten kann erkläret werden. Die Schwere eines Geigebogens trägt vieles bey; nicht weniger die Länge oder Kürze. Ein schwerer und langer Bogen muß leichter geführet, und etwas weniger zurück gehalten werden; ein leichter und kurzer Bogen wird mehr niedergedrückt und mehr zurücke gehalten. Die rechte Hand muß überhaupts hiebey ein bißchen steif gemacht, das Anhalten und Nachlassen derselben aber muß nach der Schwere und Länge oder nach der Leichtigkeit und Kürze des Bogens gemäßiget werden. Die Noten müssen in einem gleichen Tempo, und mit gleicher Kraft ausgedrücket und nicht übereilet oder, so zu reden, verschlucket werden. Absonderlich aber muß man den Bogen so einzuhalten und zu führen wissen, daß gegen das Ende des zweyten Tactes noch so viel Kraft zurücke bleibt, die am Ende dieser Passage stehende Viertheilnote (G) an dem nämlichen Striche mit einer merklichen Stärke zu unterscheiden.

§. 18.

Endlich kann man auch noch eine sechzehente Veränderung machen. Wenn man nämlich die erste Note mit dem Herabstriche besonder abgeiget; und die 3. folgenden zwar in einem Hinaufstriche zusammen nimmt, die zwote und dritte aber zusammen schleifet, die vierte hingegen durch eine geschwinde Erhebung des Bogens abstößt. Z. E.



Doch läßt diese Art des Vortrags besser, wenn die Noten mehr von einander entfernet, oder, so zu reden, springend gesetzet sind. Z. E.

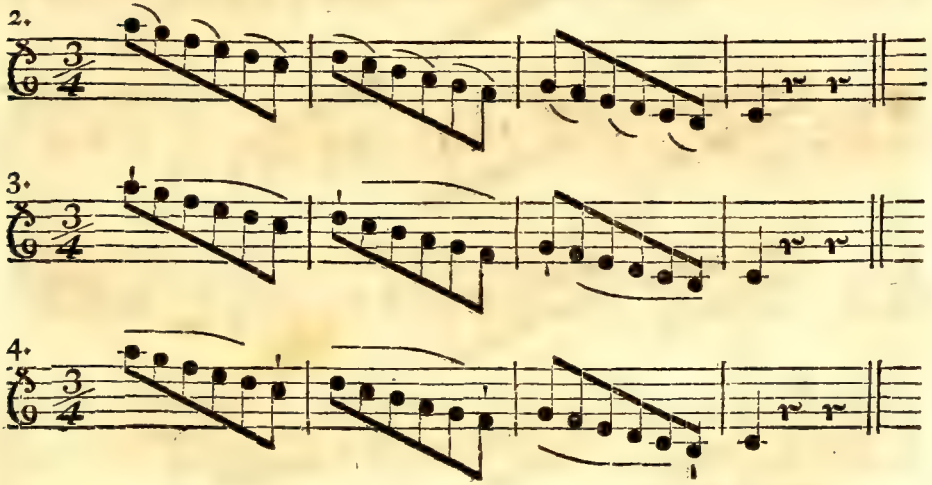
§. 19.

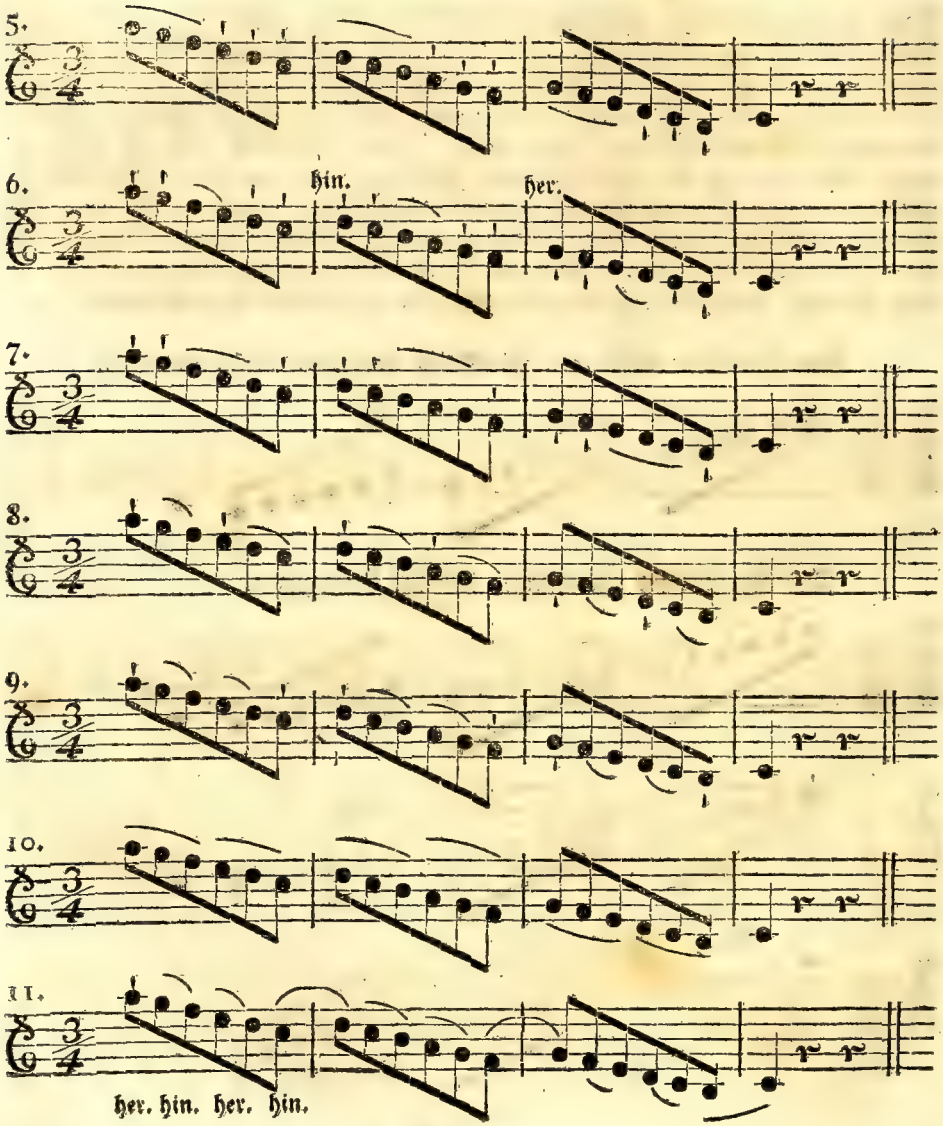
Man muß aber nicht glauben, als könnte man dergleichen Veränderungen nur im gleichen Zeitmaase anbringen. In dem ungleichen Zeitmaase kann

kann man die nämlichen und noch viele andere machen. Ich will, was mir beyfällt, herſetzen: doch hoffe ich, man wird aus den vorhergehenden vielen Beyſpielen und deren Bezeichnungen ſo viel erlernet haben, daß man die folgenden Exempel, ohne einer fernern Erklärung, nach den darauf geſetzten Zeichen wegzuſpielen keinen Anſtand haben wird. Zum Ueberfluſſe will ich noch ſagen, daß man iede der unbezeichneten Noten mit ihrem eigenen **Striche** abgeigen, die mit **kleinen Strichen** markierten Noten ſchnell wegſpielen, die mit dem **Halbcirkel** bezeichnete Noten in einem Striche zuſammen ſchleifen und die nebſt dem **Cirkel** auch mit **kleinen Strichen** bemerkten Noten zwar an einem Striche, doch mit Erhebung des Bogens abgeſtoſſen vortragen muß.

Die erſte Note eines ieden Viertheils wird hier ſtark angegriffen.

Der Strich wird hier immer hin und her gezogen.

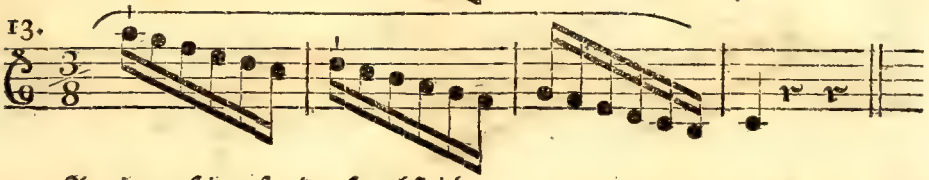




12.

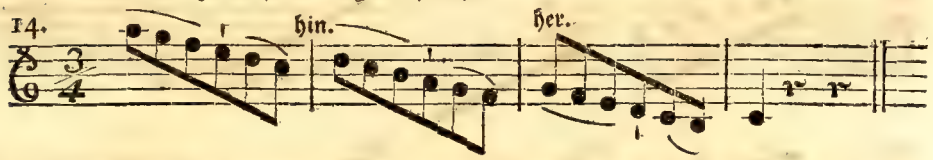
12.

13.



An einem Hinauf- oder Herabstriche.

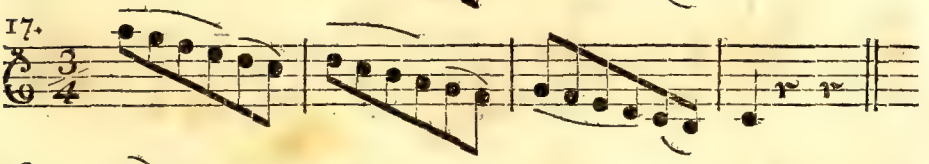
14.



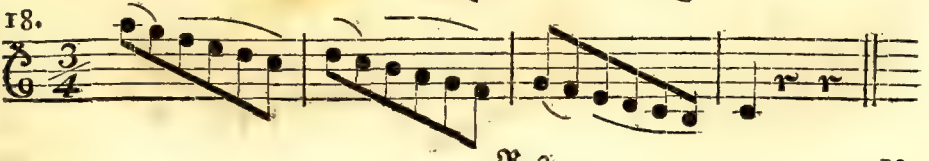
15.

16.

17.



18.



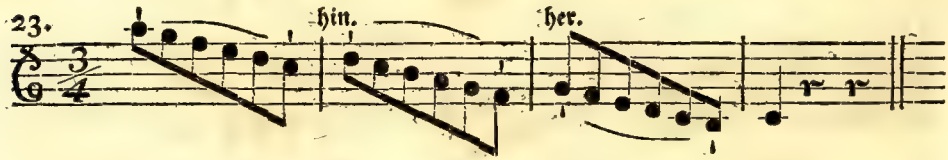
19. hin. her.

20. hin. her.

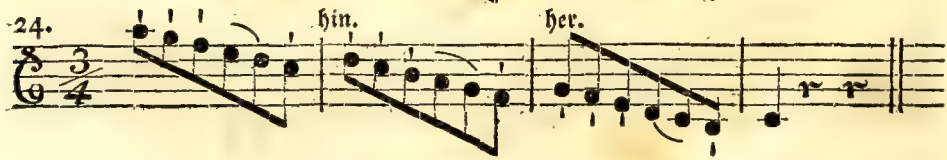
21.

22. hin. her.

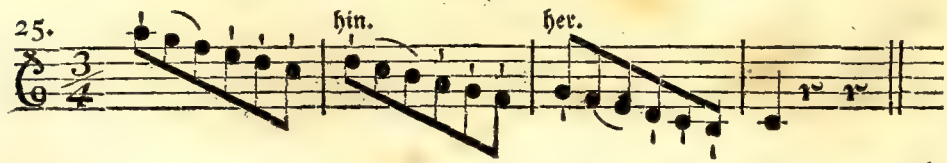
23. hin. her.



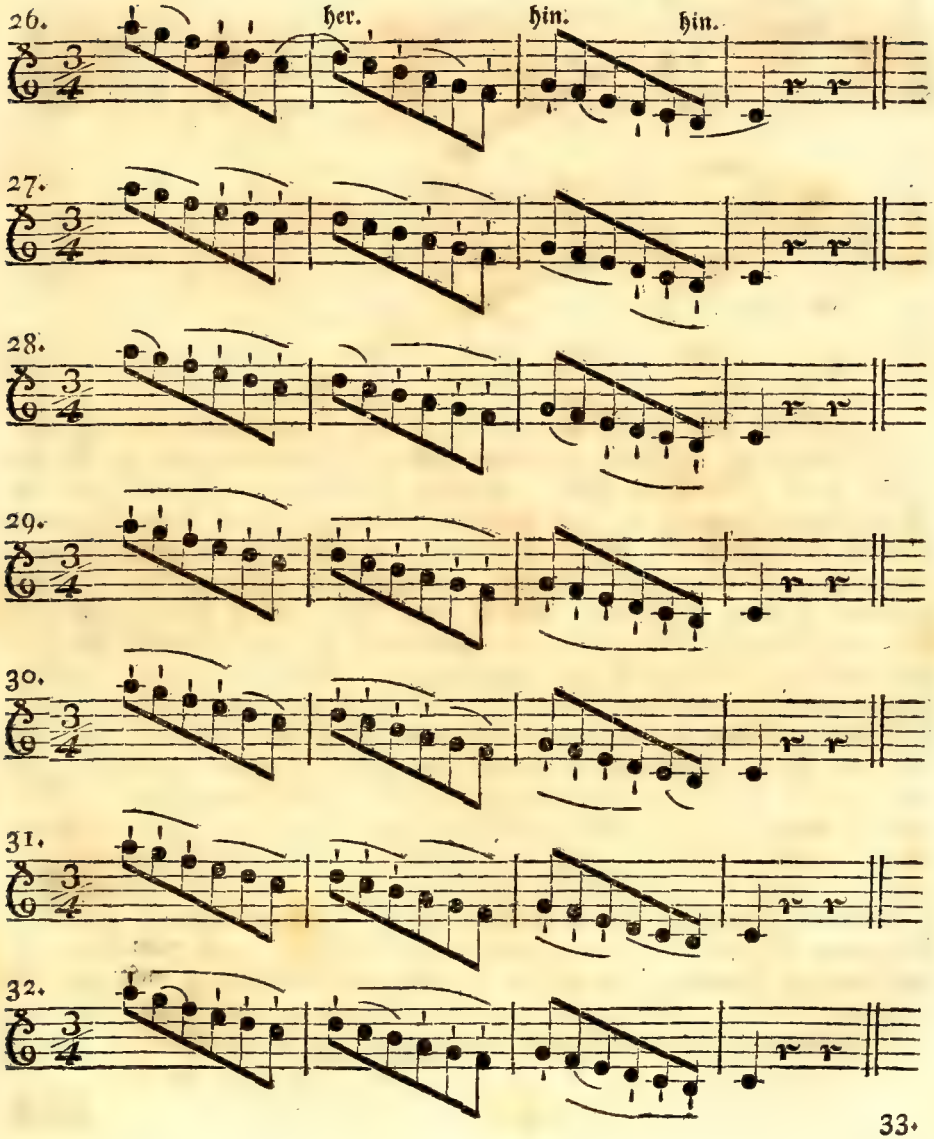
24. hin. her.

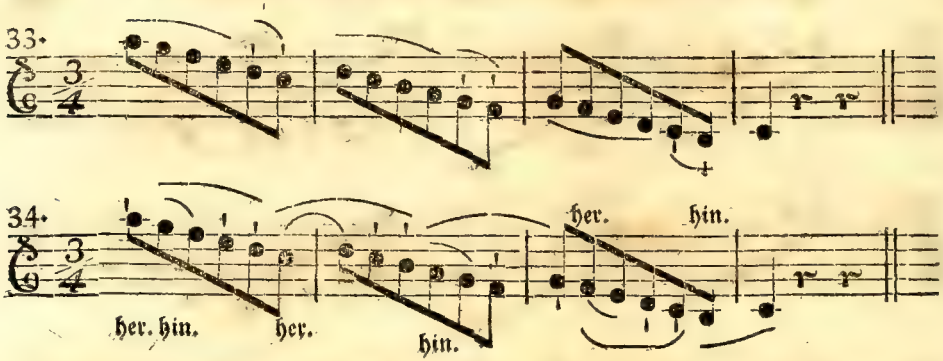


25. hin. her.



26.


26.
her.
hin.
hin.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.



§. 20.

Es ist aber nicht genug, daß man dergleichen **Figuren** nach der angezeigten Strichart platt wegspiele: man muß sie auch so vortragen, daß die Veränderung gleich in die Ohren fällt. Freylich gehörte eine dergleichen Lehre des schmackhaften Vortrags in eine eigene Abhandlung: **Von dem guten musikalischen Geschmack.** Allein warum soll man denn nicht bey guter Gelegenheit auch etwas vom guten Geschmack mitnehmen, und den Schüler an einen singbaren Vortrag gewöhnen? Ein Anfänger wird dadurch geschickter die Regeln des Geschmackes seiner Zeit besser einzusehen; und der Lehrmeister hat alsdann nur halbe Mühe solche ihm beyzubringen. Wenn nun in einem musikalischen Stücke 2. 3. 4. und noch mehr Noten durch den **Halbcirkel** zusammen verbunden werden, daß man daraus erkennet, der **Componist** wolle solche Noten nicht abgesöndert sondern in einem Schleifer singbar vorgetragen wissen: so muß man die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen. Man versuche es in den vorigen Beyspielen. Man wird sehen, daß die Stärke bald auf das erste, bald auf das andere oder dritte Viertheil, ja oft sogar auf die zwote Helfte des ersten, zwoten oder dritten Viertheils fällt. Dieß verändert nun unstreitig den ganzen Vortrag: und man handelt sehr vernünftig, wenn man diese und dergleichen **Passagen**, sonderheitlich die **vier und dreyßigste**, anfangs recht langsam abspielet; um sich die Art ieder Veränderung rechtschaffen bekannt, nachdem aber erst durch eine fleißige Uebung geläufiger zu machen.

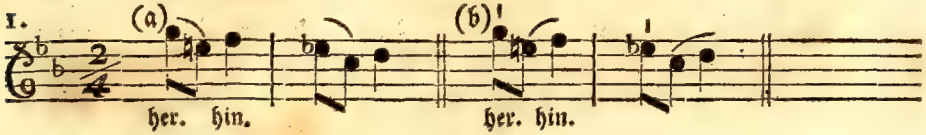
Des

Des siebenden Hauptstücks zweyter Abschnitt.

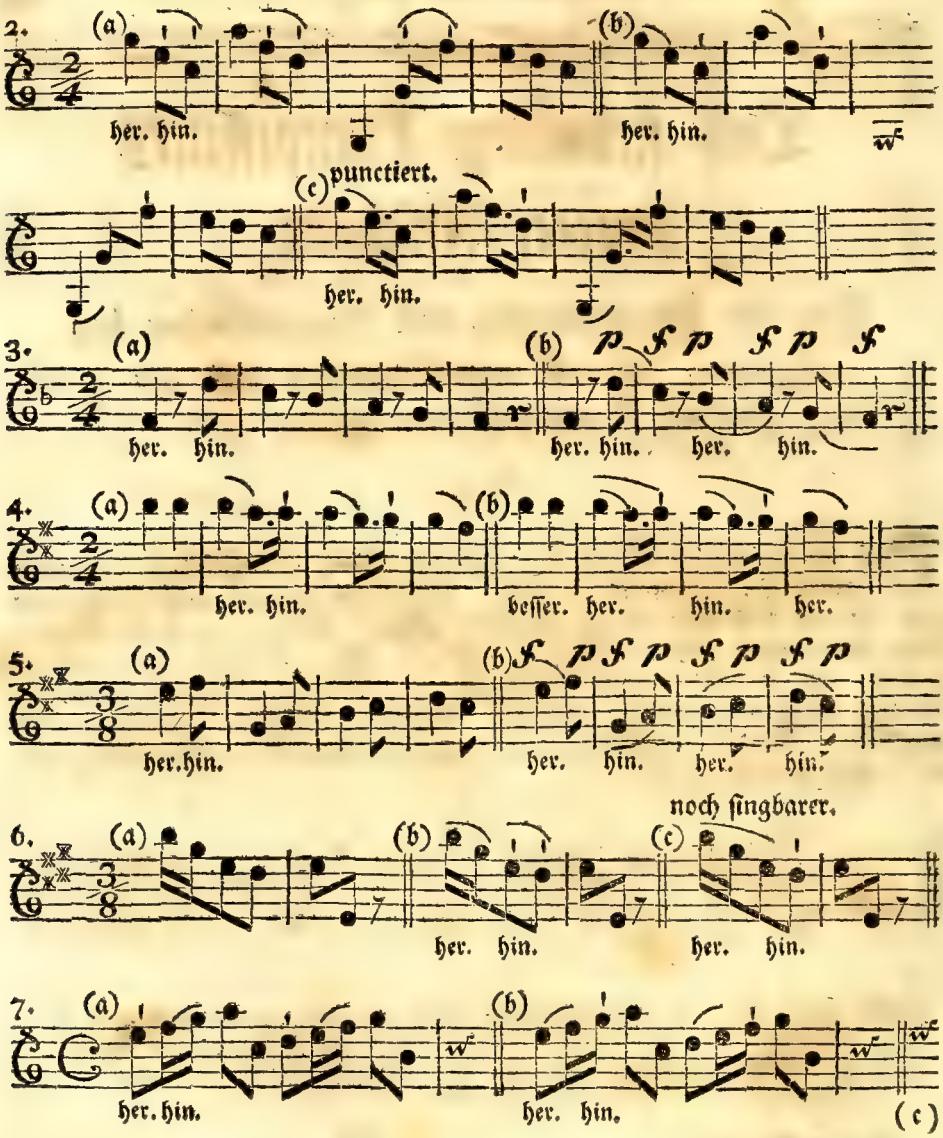
Von der Veränderung des Bogenstriches bey Figuren, die aus unterschiedlichen und ungleichen Noten zusammen gesetzet sind.

§. 1.

Daß ein melodisches Stück nicht aus pur lauter gleichen Noten zusammen gesetzet ist, dieß weis ein ieder. Man muß demnach auch lernen, wie man die aus ungleichen Noten zusammen gefügten **Figuren** nach der Anzeige eines vernünftigen **Componisten** (*a*) abspielen solle. Es giebt derselben aber so viele, daß es nicht möglich ist sich aller zu erinnern. Ich will, was mir beyfällt, gleich nach einander hersetzen. Wenn ein Anfänger diese alle richtig wegspielet; dann wird er sich in andere dergleichen Sätze gar leicht zu finden wissen. Hier sind sie.



(*a*) Es giebt leider solche Halbcomponisten genug, die selbst die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben das Loch setzen. Von solchen Stümpern ist die Rede nicht: in solchem Falle kömmt es auf die gute Beurtheilungskraft eines Violinisten an.

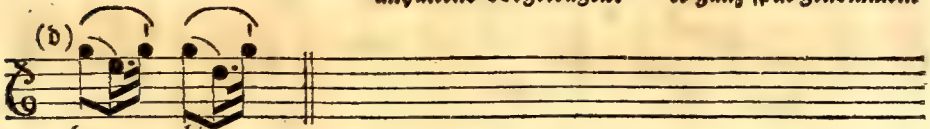

2.
(a)
(b)
her. hin.
her. hin.
(c) punctiert.
her. hin.
3.
(a)
(b)
her. hin.
her. hin. her. hin.
4.
(a)
(b)
her. hin.
besser. her. hin. her.
5.
(a)
(b)
her. hin.
her. hin. her. hin.
noch singbarer.
6.
(a)
(b)
(c)
her. hin.
her. hin.
7.
(a)
(b)
her. hin.
her. hin.
(c)

8.

Bey dem Punct wird der Bogen aufgehoben.

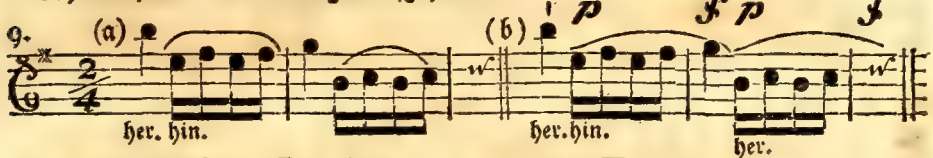
Es wird ohne den Bogen aufzuheben geſchleifet und anhaltend vorgetragen.

Nach dem Punct wird die darauf folgende Note ganz ſpät genommen.



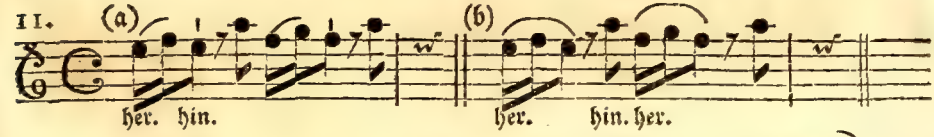
Bey dem Punct wird der Bogen aufgehoben.

9.

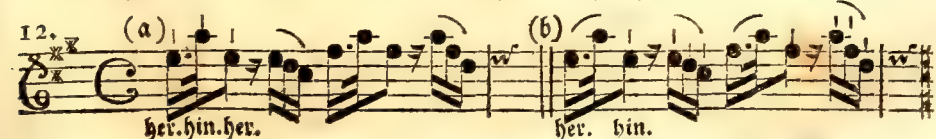


10.

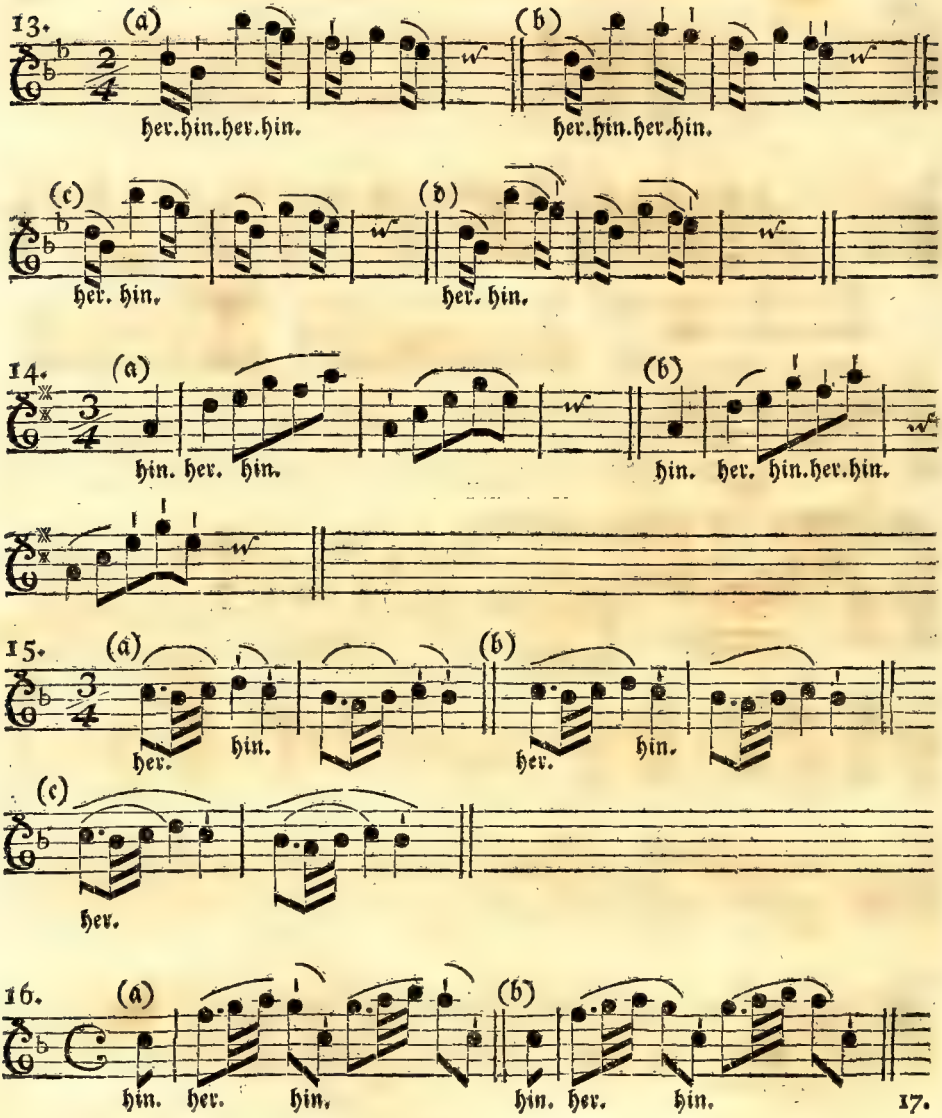
11.

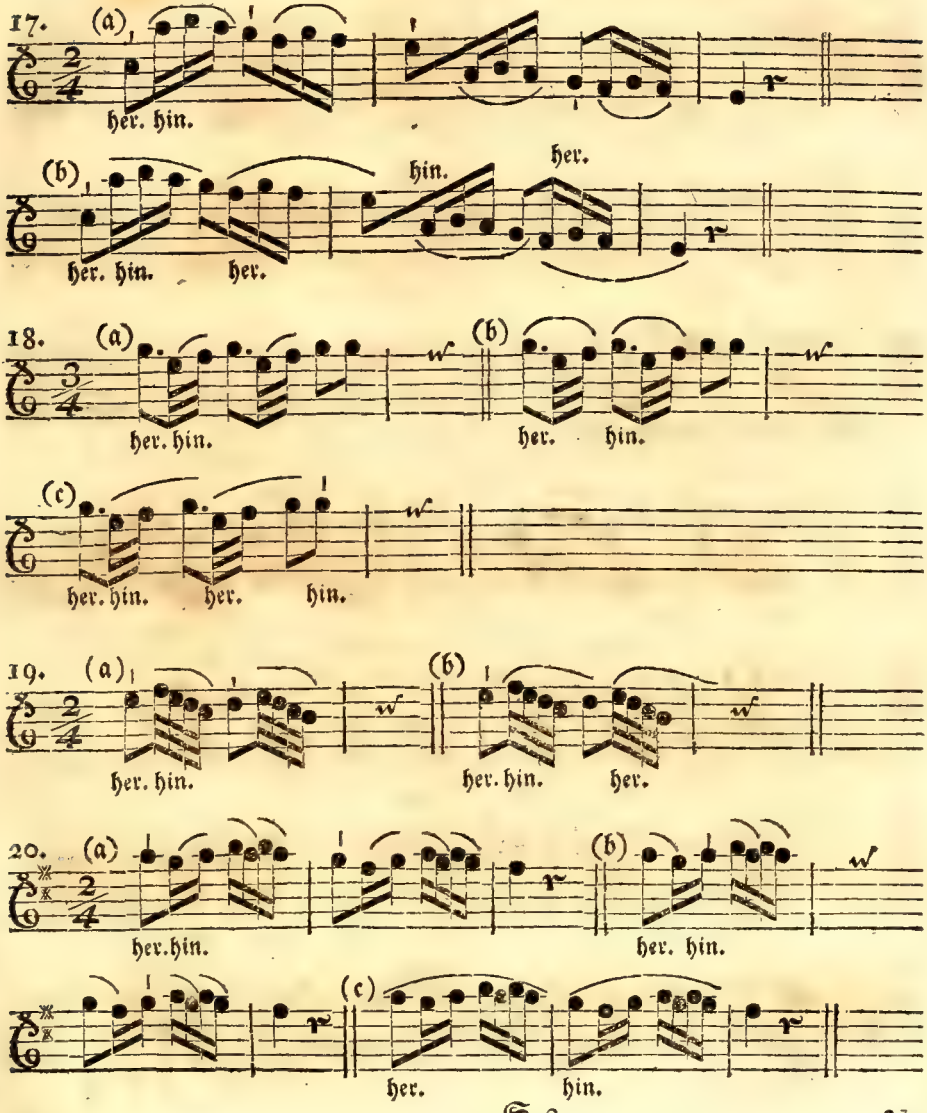


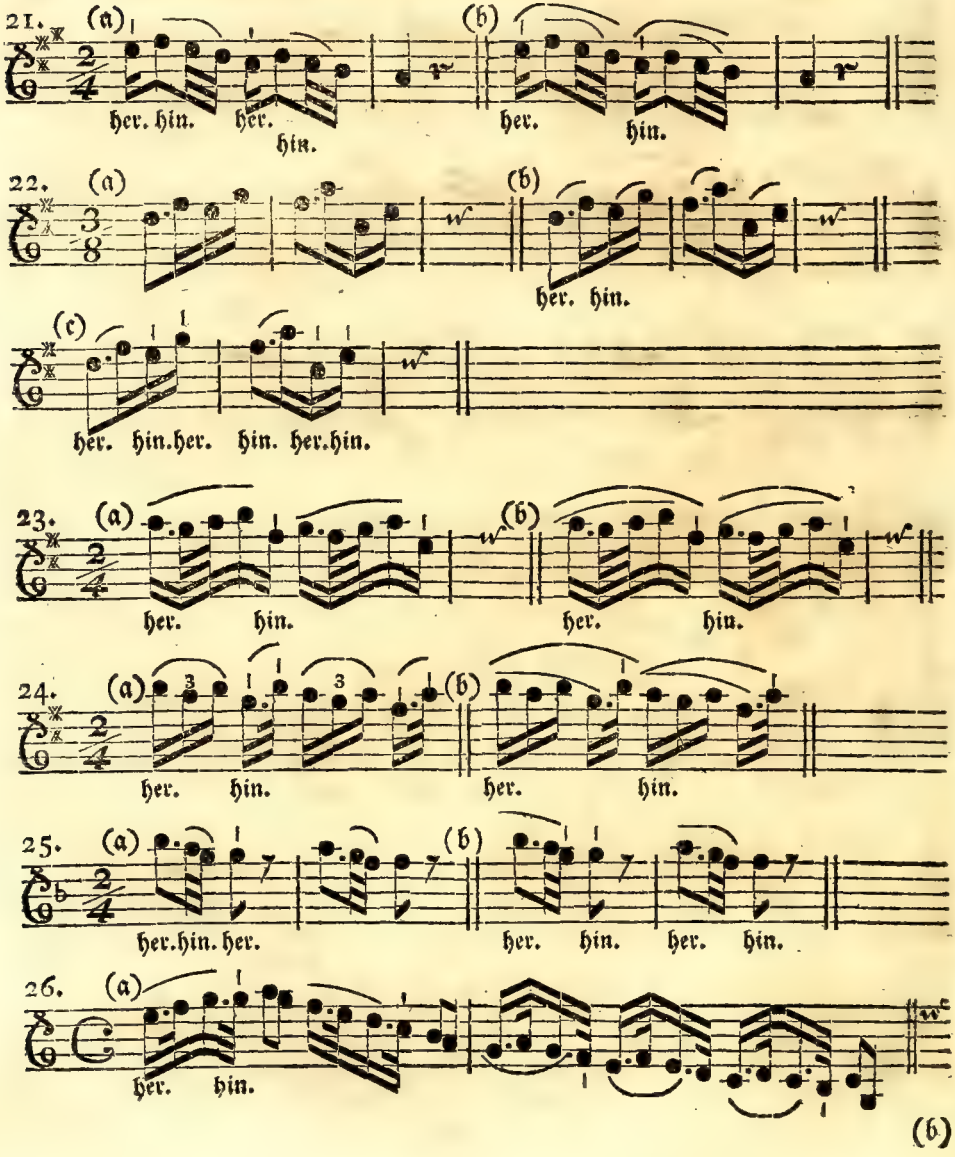
12.

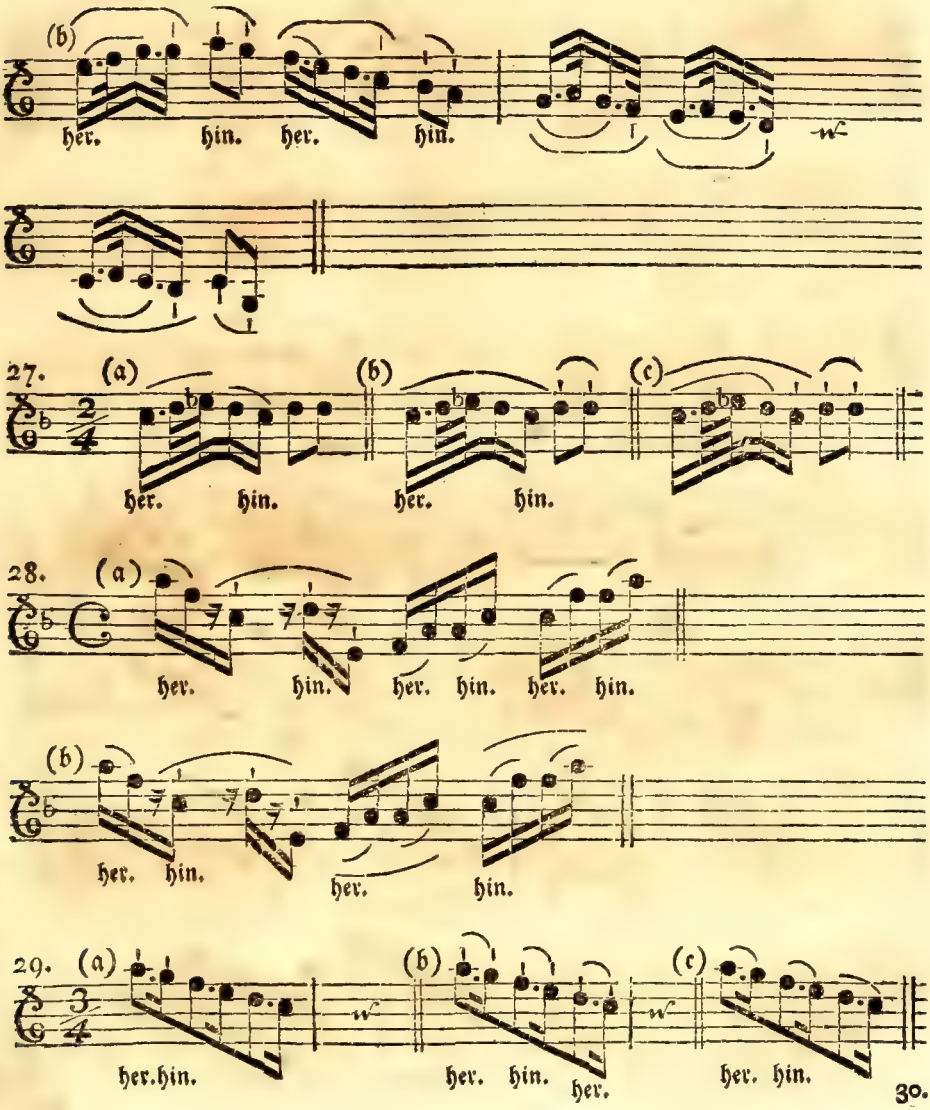


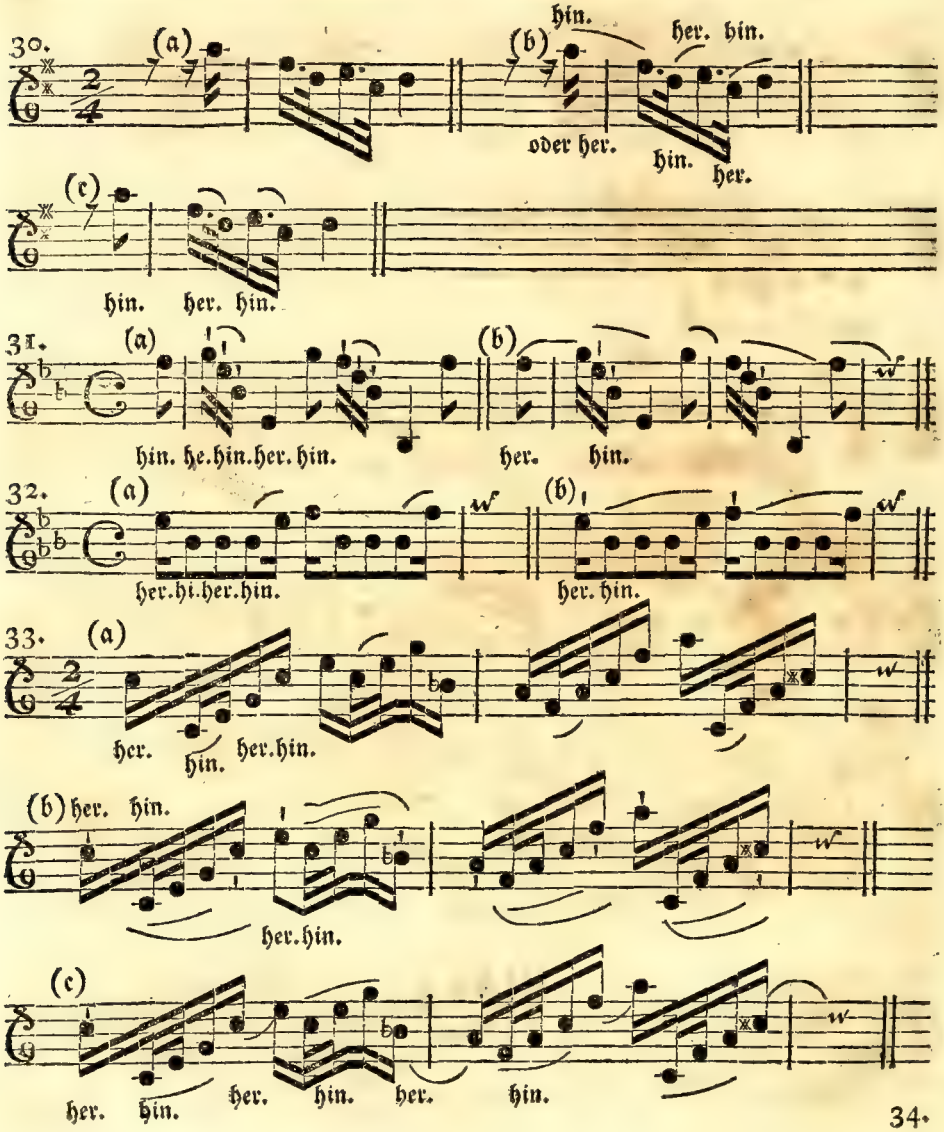
Bey dem Punct nicht abgeſtoſſen.


13.
(a)
her. hin. her. hin.
(b)
her. hin. her. hin.
(c)
her. hin.
(d)
her. hin.
14.
(a)
hin. her. hin.
(b)
hin. her. hin. her. hin.
15.
(a)
her.
hin.
(b)
her.
hin.
(c)
her.
16.
(a)
hin. her. hin.
(b)
hin. her. hin.
17.

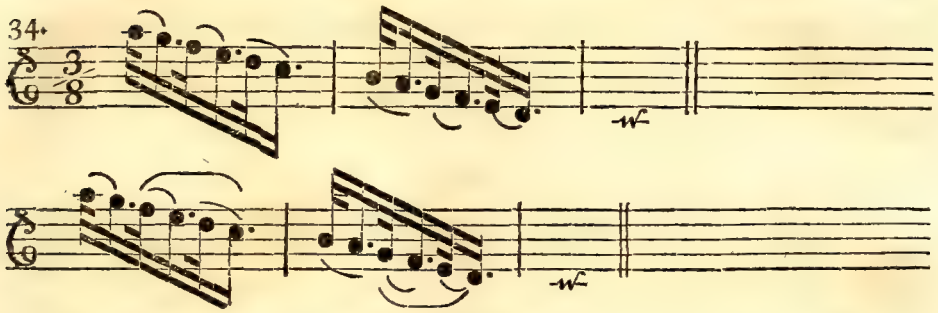

17.
(a)
her. hin.
(b)
her. hin.
her.
hin.
her.
18.
(a)
her. hin.
(b)
her.
hin.
(c)
her. hin.
her.
hin.
19.
(a)
her. hin.
(b)
her. hin.
her.
20.
(a)
her. hin.
(b)
her. hin.
(c)
her.
hin.


21.
(a)
her. hin. her. hin.
(b)
her. hin.
22.
(a)
(b)
her. hin.
(c)
her. hin. her. hin. her. hin.
23.
(a)
her. hin.
(b)
her. hin.
24.
(a)
her. hin.
(b)
her. hin.
25.
(a)
her. hin. her.
(b)
her. hin. her. hin.
26.
(a)
her. hin.
(b)


(b)
her. hin. her. hin.
27. (a) (b) (c)
her. hin. her. hin.
28. (a)
her. hin. her. hin. her. hin.
(b)
her. hin. her. hin.
29. (a) (b) (c)
her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.
30.


30.
(a)
(b)
hin.
her. hin.
oder her.
hin.
her.
(c)
hin. her. hin.
31.
(a)
(b)
hin. he.hin.her. hin.
her. hin.
32.
(a)
(b)
her.hi.her.hin.
her. hin.
33.
(a)
her.
hin.
her.hin.
(b) her. hin.
her.hin.
(c)
her. hin. her. hin. her. hin.

34.



Hier werden mehrere Noten an einem Bogenſtriche vorgetragen.

§. 2.

Bey allen dieſen **Paſſagen** und derſelben Abänderung will ich, wie allemal, die Gleichheit des Zeitmaaſes recht ſehr empfohlen haben. Man kann gar bald im Tempo irren: und man eilet nicht leichter, als bey den punctirten Noten, wenn man die Zeit des Puncts nicht aushält. Man thut demnach allezeit beſſer, wenn man die nach dem Puncte folgende Note etwas ſpäter ergreift. Denn bey den Noten, die durch die Erhebung des Bogens abzuſtoſſen ſind, wird der Vortrag lebhafter; wie bey N. 2. (c). N. 4. (a). und (b). N. 8. (a). (c). und (d). N. 12. (a). N. 24. (a). und (b). N. 26. allezeit bey der zwoten punctirten Note in (a). und (b). Bey geſchleiften Noten hingegen wird der Vortrag nahrhaft, ſingbar und angenehm. Man muß aber die punctirte Note nicht nur allein lange anhalten; ſondern ſelbe etwas ſtark angreifen, und die zwote verlierend und ſtill daran ſchleifen, wie bey N. 8. (b). N. 12. (b). N. 22. (b). und (c). und die erſte punctirte Note in N. 26. (a). und (b). Ferner in N. 29. (c). und in 30. (c).

§ 3.

Eben dieß muß man bey den Noten beobachten, die einen Punct nach ſich haben, auf welchen zwo geſchwinde Noten folgen, die in einem Schleifer zuſammen kommen; wie z. E. in N. 15. bey (a). (b). und (c). N. 16. (a). und (b). N. 18. (a). (b). und (c). N. 23. (a). und (b). N. 25. (a). und (b). N. 27. (a). (b). und (c). Man muß allemal den Punct eher zu

lang als zu kurz halten. Dadurch wird dem Eilen vorgebogen: und der gute Geschmack wird befördert. Denn was man den Punct zu viel hält, das wird unvermerkt den folgenden Noten abgetragen. Das ist: sie werden geschwinder abgespielet.

§. 4.

Wenn die zwote Note punctirt ist; dann muß die erste schnell an die punctirte Note geschleifet, der Punct aber nicht durch einen Nachdruck, sondern durch ein sich verlierendes gelindes Anhalten nahrhaft vorgetragen werden: wie z. E. bey N. 34. und N. 10. in (a). und (b). geschieht. Bey N. 30. in (b). geschieht es zwar auch; allein nur zufälliger Weise. An sich selbst wird diese Figur so abgespielet, wie sie in (a). und (c). angezeiget ist: nur durch die Verziehung des Striches, welches den Vortrag ändert, fällt diese Figur in die Regel dieses Paragraphs.

§. 5.

Die erste von zwo, drey, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bißchen länger angehalten; die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschleifet werden. Doch muß es mit so guter Beurtheilungskraft geschehen, daß der Tact auch nicht im geringsten aus seiner Gleichheit geräth. Das etwas längere Anhalten der ersten Note muß durch eine artige Eintheilung der ein bischen geschwinder darangeschleiften Noten dem Gehör nicht nur erträglich, sondern recht angenehm gemacht werden. Also sind abzuspielen die Beyspiele N. 1. (a). N. 6. (b). und (c). N. 7. (a). und (c). N. 9. (a). und (b). N. 11. (a). und (b). N. 13. (a). (b). (c). und (d). N. 14. (a). N. 17. (a). und (b). N. 20. im zweyten Viertheile beeder Tacte. N. 22. (b). N. 28. (a). und (b). und N. 33. in (a). (b). und (c).

§. 6.

Eben also muß man, wenn ungleiche Noten in einem Schleifer zusammen treffen, die längere gar nicht zu kurz, ja eher etwas weniges zu lang aushalten, und solche Passagen nach der im vorhergehenden Paragraph angezeigten Art mit gesunder Beurtheilungskraft singbar abspielen. Dergleichen sind z. E. bey N. 2. in (b). und (c). N. 4. (a). und (b). N. 5.

(b)

(b). N. 7. (b). N. 8. (c). und (d). N. 13. (c). und (d). N. 14. (b). N. 20. (b). und (c). N. 21. (a). und (b). N. 32. (a). und (b).

§. 7.

Man muß auch oft eine vorausstehende kurze Note an eine folgende lange ziehen. Wo die kurze Note allemal still genommen, nicht übereilet und so an die lange geschleifet wird: daß die ganze Stärke auf die lange Note fällt. Z. E. bey N. 1. in (b). vom (E) ins (F) und im zweyten Tacte vom (C) ins (D), bey N. 3. in (b). vom (D) ins (C), vom (B) ins (A) und vom (G) ins (F). N. 30. (b). vom (A) ins (F) u. s. f.

§. 8.

Dieß ist es nun was mir von solchen **Passagen** geschwind beyfällt. Eine fleissige Uebung dieser wenigen Beyspiele wird einem Anfänger schon sehr nützlich seyn. Er wird dadurch eine Fertigkeit erhalten alle andere dergleichen Figuren und Abänderungen, nach der Vorschrift eines vernünftigen **Componisten**, mit Tempo, Geist und Ausdruck richtig und rein wegzuspielen, und den Strich nach belieben zu wenden, zu ändern und so zu führen: daß, wenn auch, dem Striche nach, die verwirrtesten Gänge vorkommen, er doch alles ganz leicht nach der im **vierten Hauptstücke** angebrachten Lehre wieder in Ordnung bringen wird.

Das achte Hauptſtück.

Von den Applicaturen.

Des achten Hauptſtücks erſter Abſchnitt.

Von der ſogenannten ganzen Applicatur.

§. 1.

Es liegt in der Natur der Violin, daß, wenn man auf der (E) Seyte über die Note (B) weiter hinauf greift, allezeit noch gute Töne können hervorgebracht werden: welches auch von den übrigen 3. tiefern Seyten zu verſtehen iſt. Wenn nun heut zu Tage in den muſikaliſchen Stücken durchgehends über die gewöhnlichen 5. Linien noch andere 2. 3. 4. und noch mehr deren geſehen werden: ſo muß nothwendig auch eine Regel ſeyn, nach welcher die darüber geſetzten Noten müſſen abgeſpielet werden. Und dieſes iſt es was man Applicatur oder auch Application nennet.

§. 2.

Drey Urſachen ſind, die den Gebrauch der Applicatur rechtfertigen. Die Nothwendigkeit, die Bequemlichkeit, und die Zierlichkeit. Die Nothwendigkeit äuſſert ſich, wenn mehrere Linien über die 5. gewöhnlichen gezogen

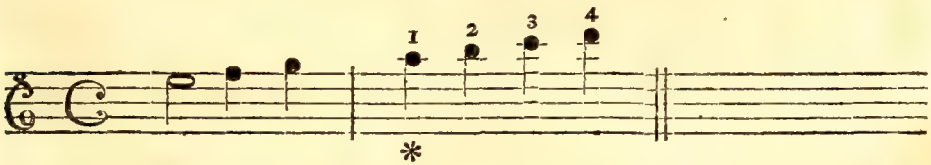
gezogen sind. Die Bequemlichkeit erheischet den Gebrauch der Applicatur bey gewissen Gängen, wo die Noten so aus einander gesetzet sind, daß sie ohne Beschwerniß anders nicht können abgespielet werden. Und endlich bedienet man sich der Applicatur zur Zierlichkeit, wenn nahe zusammen stehende Noten vorkommen, die cantabel sind, und leicht auf einer Seyte können abgespielet werden. Man erhält hierdurch nicht nur die Gleichheit des Tones; sondern auch einen mehr zusammen hangenden und singbaren Vortrag. Beyspiele hiervon wird man in der Folge dieses Hauptstückes sehen.

§. 3.

Die Applicatur ist dreyfach: Die ganze Applicatur; die halbe Applicatur; und die zusammen gesetzte oder vermischte Applicatur. Vielleicht sind einige, welche diese meine dritte Application als etwas überflüssiges ansehen: weil sie von der ganzen und halben zusammen gesetzet ist. Allein ich weis gewiß, man wird sie bey genauerem Einsehen, nicht nur nützlich, sondern auch nothwendig finden.

§. 4.

In gegenwärtigem Abschnitte ist die Rede von der gewöhnlichen, oder sogenannten ganzen Applicatur. Da man nämlich die Note (a) auf der (E) Seyte, welche sonst mit dem dritten Finger gegriffen wird, itzt mit dem ersten Finger beleget: um die über das gewöhnliche (B) noch höher hinaufgesetzten Noten mit dem zweyten dritten und vierten Finger abspielen zu können. Man muß also dieß kleine Alphabet üben,



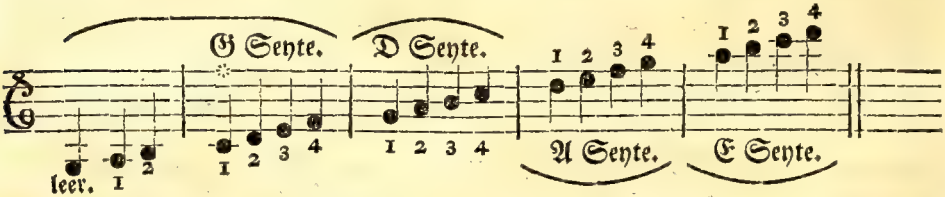
in welchem man bey der Note (a) * den ersten Finger wieder nimmt, den man erst bey der (f) Note hatte. Der gewöhnliche Weidspruch heißt: Das Aufsetzen. Man pflegt nämlich zu sagen: Hier muß man mit dem ersten Finger aufsetzen; oder vielmehr: den ersten Finger aufsetzen.

§. 5.

Diese Art die Finger aufzusetzen nennet man die gewöhnliche oder ganze **Applicatur**: weil sie den allgemeinen **Violinregeln** am nächsten kömmt. Der erste und dritte Finger wird allemal bey den Noten gebraucht, die auf den Linien stehen; der zweyte und vierte hingegen trift auf jene Note, die den Zwischenraum ausfüllen. Man erkennet folglich hieraus am geschwindesten, wenn man sich dieser **Application** bedienen muß. Wenn nämlich die oberste oder höchste Note im Zwischenraum stehet, ist es fast allezeit ein untrügliches Zeichen, daß keine andere als die **ganze Applicatur** statt habe.

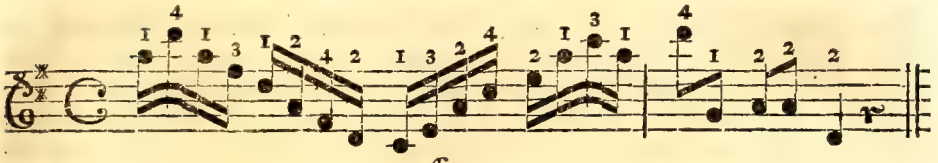
§. 6.

Es kommen aber oft springende Noten vor; das ist: solche Noten die sehr weit auseinander stehen, wo man von der (E) Seyte gleich in die (D) und auch gar in die (G) Seyte hinabspringen, und auch gleich wieder zurück gehen muß. Nicht weniger giebt es geschwinde Noten, die von der Höhe in die Tiefe und von der Tiefe in die Höhe so schnell fortlaufen, daß man sie ohne dem Gebrauche der **Application** kaum heraus bringen kann. Man muß demnach die **Applicatur** auf allen 4. Seyten zu gebrauchen wissen, und folglich das hier beygerückte **Alphabet** rein abspielen lernen.



Das (c) auf der (G) Seyte (*) wird anstatt mit dem dritten itzt mit dem ersten Finger genommen; die Hand bleibt alsdann unverrückt in dieser Stellung; man höret folglich keine leere Seyte mehr: weil man die sonst leeren Seyten mit dem zweyten Finger auf der tiefern Nebenseyte nimmt. Z. E.

§. 7.

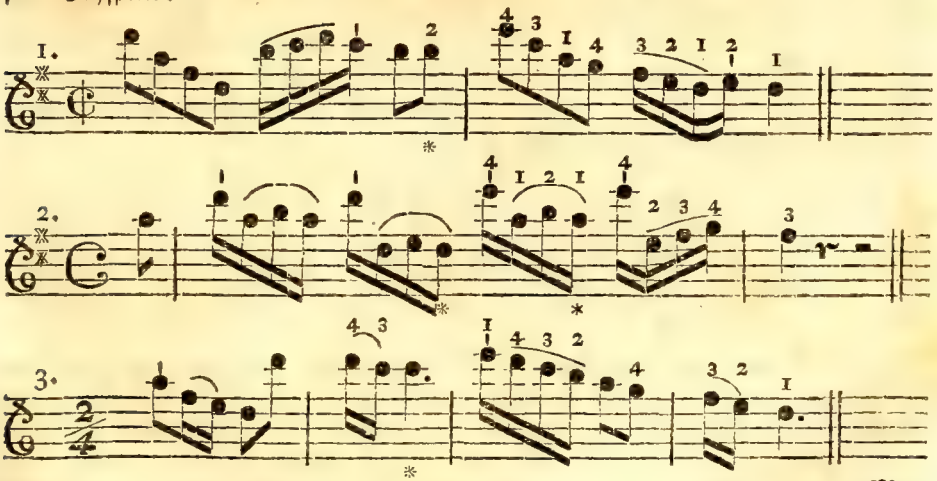


§. 7.

Man kann sich zu dieser **Applicatur** nicht eher geschickt machen, als wenn man die nächsten besten Stücke, die man sonst platt wegspielet, zur Uebung durchaus in der **Applicatur** abgeigt. (*a*) Man macht sich dadurch die Lage der Finger rechtschaffen bekannt; und man erhält eine ungemeine Fertigkeit. Es ist nicht gar schwer, wenn man sich nur ein wenig Mühe geben will: denn man kann die Lage der Finger in dem **Alphabet** nachsuchen.

§. 8.

Wenn in einer **Passage** die höchste Note das hohe (d) nur um einen Ton übersteiget, folglich nicht weiter als ins (e) geht; so bleibt man bey dieser ganzen **Applicatur**, und nimmt die Note (e) mit dem vierten Finger. In solchem Falle wird oft der vierte Finger zweymal nach einander gebraucht. Hier sind Beyspiele:



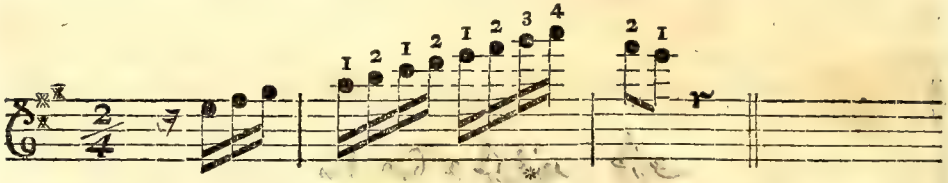
Man

(*a*) Man nehme nur gleich die im vierten Hauptstücke nach §. 39. kommenden Stücke; und spiele sie in der Applicatur.

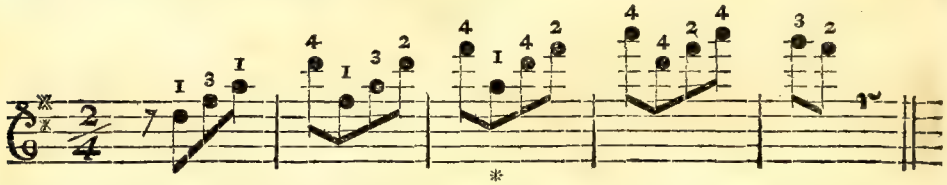
Man muß aber bey dem Vorwärtsrücken des kleinen Fingers nicht auch die ganze Hand, folglich alle Finger vorwärts mit bewegen; sondern man muß die Hand unverrückt in ihrer Lage lassen, und nur den vierten Finger allein ausstrecken. Dieß geschieht am füglichsten, wenn man den Finger, mit dem man die unmittelbar vor dem (e) stehende Note greift, stark niederdrückt, und bey dem Ausstrecken des vierten Fingers nicht aufläßt. Im ersten Beyspiele ist es der zweyte Finger *, im zweyten Exempel ist es der erste *, und in dem dritten ist es der dritte * Finger.

§. 9.

Sind mehrere Noten über die Note (d) hinauf gesetzet; so muß die Hand geändert werden. Bey gleichen Ton für Ton nach einander immer aufsteigenden Noten, die sich im (a) mit dem ersten Finger anfangen, wechselt man allemal den ersten und zweyten Finger. Z. E.



Und sind es zwar aufsteigende Noten, die doch vorher noch allezeit um eine Sechste zurück tretten; so fängt man eine solche Passage gemeiniglich auch allemal mit dem ersten Finger an. Z. E.



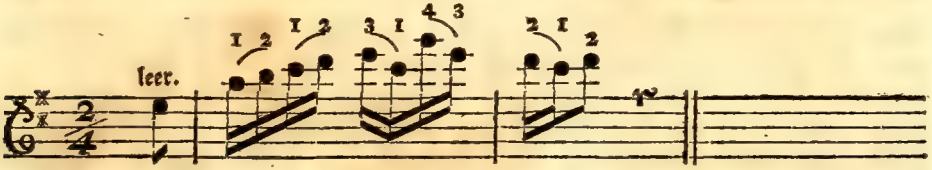
Doch muß man wohl darauf sehen, ob die Passage noch weiter in die Höhe fortschreitet, oder ob sie nicht vielmehr wieder zurück gehet? ob man den ersten Finger noch einmal hinauf setzen muß, oder ob man die höchste Note mit dem vierten Finger erreichen kann? Es würde gefehlet seyn, wenn man in dem ersten Beyspiele die Note (g) (*) mit dem ersten Finger nehmen wollte: weil man vorsieht, daß der dritte und vierte Finger die zwo höchsten Noten ohnedem

schon

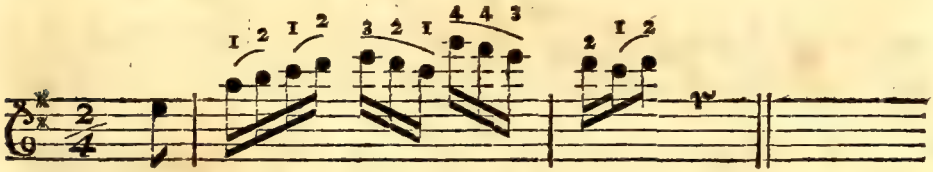
schon erreichen; die Passage aber bey den zwo Viertheilnoten (f) und (e) wieder zurück kehret. Und eben deßwegen würde es auch ein Fehler seyn, wenn man im zweyten Exempel die (d) Note (*) mit dem ersten Finger greifen, und also die Hand noch einmal hinauf rücken wollte: da die Passage im fünften Tacte nimmer hinauf, sondern herab gehet.

§. 10.

Und wenn sie auch so gar noch um eine Note höher steiget, daß, dem Ansehen nach, oder eine neue Fortsetzung der Applicatur, oder ein fünfter Finger erfordert würde; die Passage aber nach solcher Note gleich wieder herab gehet: so läßt man die Hand in ihrer Lage, und nimmt die öberste oder höchste Note mit dem vierten Finger.

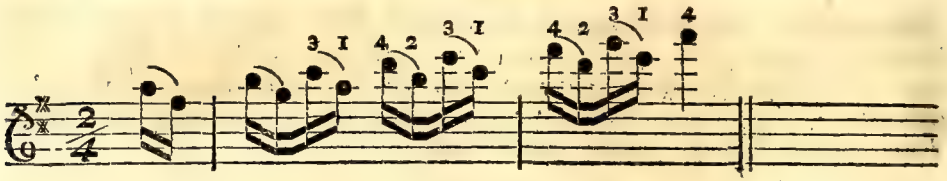


Der vierte Finger wird oft zweymal nacheinander gebraucht. Man muß aber auch hier dasjenige wohl beobachten, was erst am Ende des §. 8. ist erinneret worden.



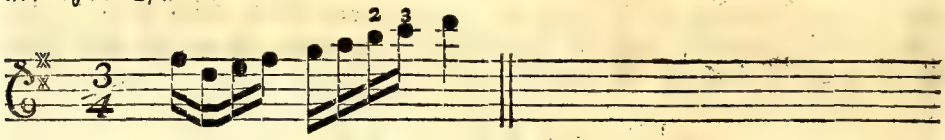
§. 11.

Es fangen sich aber eben nicht alle Passagen mit dem ersten Finger an. Bey vielen muß man den dritten Finger hinauf setzen, und mit Abwechselung des dritten und vierten Fingers fortschreiten. Z. E.

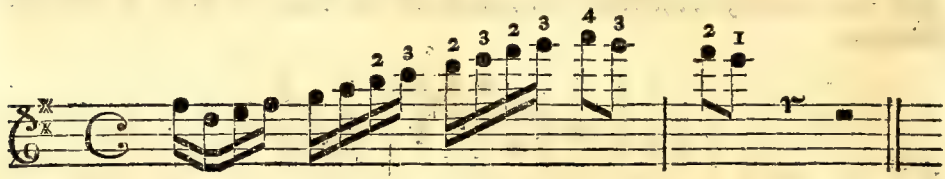


§. 12.

Viele fangen ſich mit dem zweyten Finger an; das iſt: man ſetzet den zweyten Finger zuerſt hinauf, und wechſelt immer mit dem zweyten und dritten ab. zum Ex.

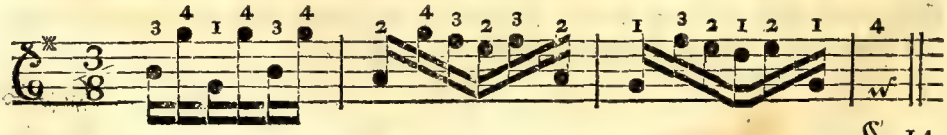


Man könnte freylich ſchon bey der (a) Note mit dem erſten Finger hinauf gehen: allein weil die Abwechſelung des zweyten mit dem dritten Finger viel ordentlicher und natürlicher läßt; ſo fährt man beſſer bey der (b oder h) und (c) Note in der Höhe mit dem zweyten und dritten Finger fort, wie man es unten in der natürlichen Lage bey den Noten (g) und (a) angefangen hat. Ja wenn es in ſolcher Ordnung noch weiter über die (d) Note hinauf geht: ſo muß man allemal mit dem zweyten und dritten Finger abwechſeln. Z. E.



§. 13.

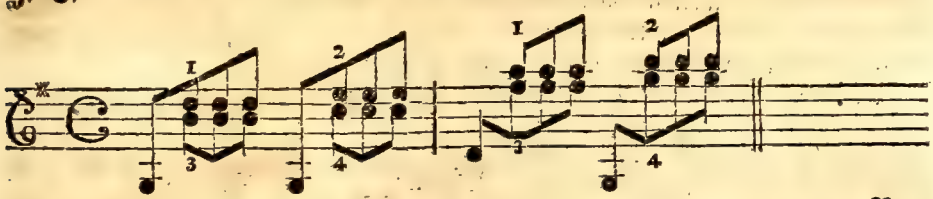
Es giebt **Paſſagen**, die ohne den Gebrauch der **Applicatur** ſehr ungelegen zu ſpielen ſind; die hingegen in der **Applicatur** ſchon, ſo zu reden, in der Hand liegen. Bey ſolchen **Paſſagen** bedienet man ſich der **Applicatur** theils zur **Nothwendigkeit**, theils zur **Bequemlichkeit**. Z. E.



§. 14.

§. 14.

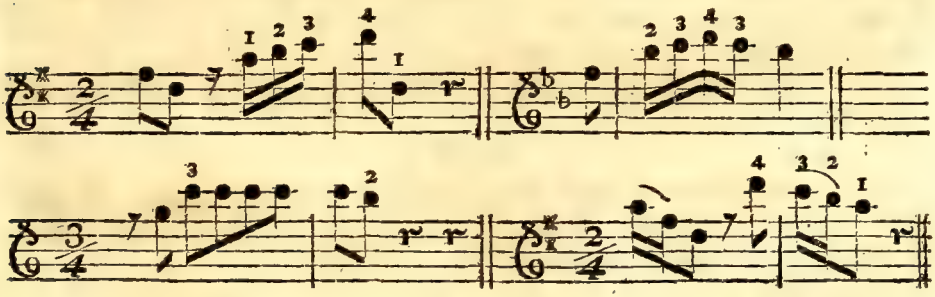
Viele Doppelgriffe sind nicht anders, als in der Applicatur abzuspielen. Z. E.



Man könnte zwar in dem gegenwärtigen Beyspiele das zweyte und dritte Viertheil des ersten Tactes ohne Applicatur abgeigen; allein man muß wegen der Folge in der Applicatur bleiben: denn alles unnöthige hin und her rücken mit der Hand muß man sorgfältigst vermeiden.

§. 15.

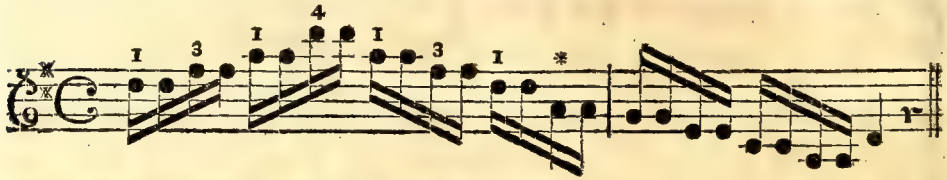
Gar oft muß man bald mit dem ersten, bald mit dem zweyten, dritten, oder auch mit dem vierten Finger auf gerathe wohl in die Applicatur hinauf gehen. Es erfordert also eine starke Uebung, daß man die Töne allemal rein erwische, und weder zu hoch, noch zu tief greife. Man übe sich demnach in den folgenden und dergleichen Gängen:



§. 16.

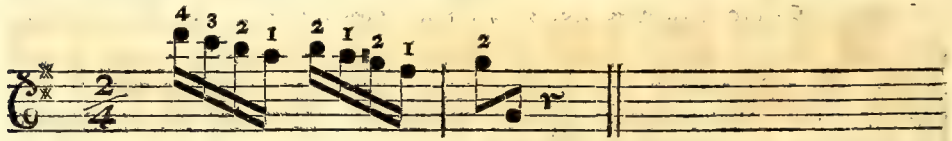
So lang es immer nöthig ist, muß man in der Applicatur bleiben. Man muß sich beständig vorsehen, ob nicht ein oder die andere hohe Note, oder auch ein anderer Gang vorkömmt, so den Gebrauch der Applicatur erheischet?

heischet? Ist man nun aber der Applicatur nimmer benöthiget; so muß man nicht augenblicklich über Hals und Kopf herab rennen; sondern eine gute und leichte Gelegenheit abwarten auf eine solche Art herunter zu gehen, daß es die Zuhörer nicht bemerken. Dieses geschieht am füglichsten, wenn man eine Note abwartet die mit der leeren Seyte kann genommen werden: wo man unter dem Abspielen derselben gar bequem kann herunter gehen (*).



§. 17.

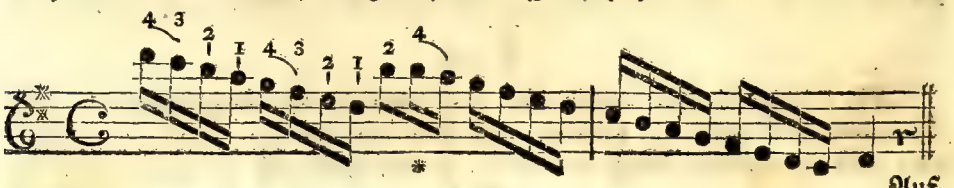
Es läßt sich auch sehr leicht herab kommen, wenn man gleiche Gänge mit gleichen Fingern abgeigt. Das Beyspiel wird es verständlicher machen.



Man kömmt hier bey der Note (g) herunter. Es ist ein natürlicher Gang, der sehr bequem in die Hand fällt: weil die Abwechselung des zweyten mit dem ersten Finger öfter nach einander vorkömmt, und das Zurückgehen der Hand erleichtert. Man mag diese Passage nicht ohne Nutzen nach und nach geschwinder üben.

§. 18.

Wenn zwo Noten in einem Tone stehen; so hat man ebenfalls sehr gute Gelegenheit herab zu gehen. Man muß aber die erste Note in der Applicatur, die zwote in der natürlichen Lage nehmen. Z. E. (*)

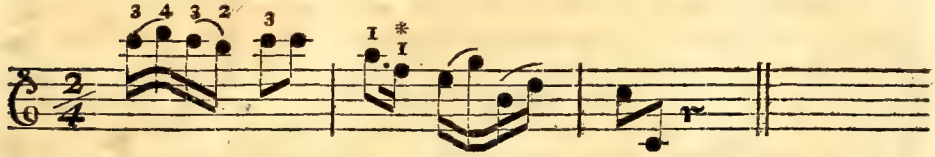


Auf

Auf diese Art wird man die schon oben in der Applicatur gehörte Note bey der darauf erfolgten Veränderung nicht so leicht falsch greifen; sondern den vierten Finger in diesem Beyspiele so viel sicherer auf das zweyte (b oder h) legen: weil der zweyte Finger den Ort vorher in der Application schon angewiesen hat.

§. 19.

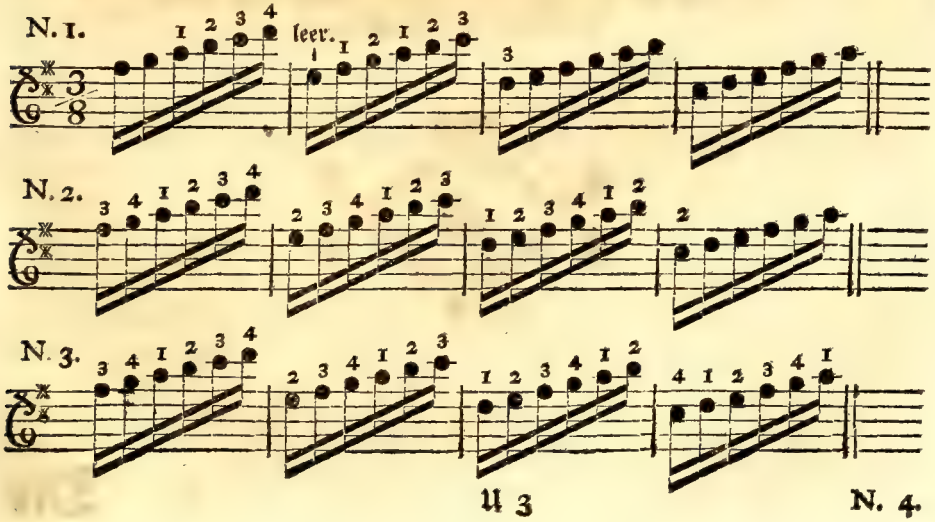
Nach einem Puncte kann man auch gar füglich herunter gehen.

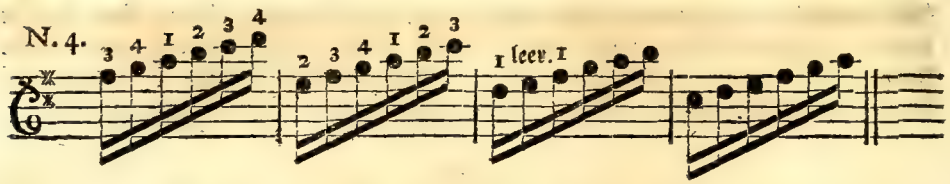


Bey dem Puncte wird der Bogen aufgehoben, und inzwischen die Hand herab gerücket, folglich die Note (f) in der natürlichen Lage genommen. (*)

§. 20.

Damit man sich aber in dieser ganzen Applicatur auf unterschiedliche Art hinauf und herab zu gehen recht gefaßt mache; so will ich ein Beyspiel herſetzen, welches man nach der beygefügten Vorschrift, rechtschaffen üben muß.





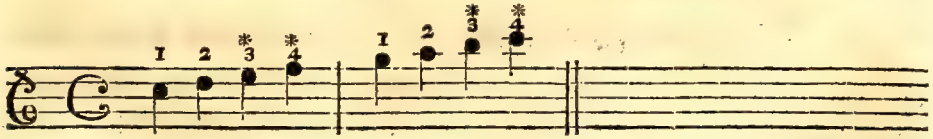
Die erste Art dieser Passage abzuspielen ist nur zur Uebung hergesetzet: damit ein Anfänger durch das Abspielen dieses und anderer solchen Beyspiele eine Leichtigkeit im Hinauf- und Herabgehen bekomme. Denn das Herabgehen bey der (e) Note im ersten Viertheile des zweyten Tactes ist unnöthig: weil man bey dem (h oder b) im dritten Viertheile des nämlichen zweyten Tactes wieder hinauf gehen muß. Es ist also nur ein Exempel zur Uebung. Die Abänderung N. 2. ist schon besser. Man fängt gleich in der Applicatur an, und bleibt in der Höhe bis in den vierten Tact: wo man bey der ersten Note des vierten Tactes (c) in die natürliche Lage zurück geht. Die Veränderung N. 3. mag man zur Uebung durchaus in der Applicatur abspielen. N. 4. hingegen ist die beste und auch die gewöhnlichste Art. Die zwey ersten Tacte werden in der Applicatur gespielet; die erste Note des dritten Tactes bleibt noch in der Applicatur; bey der zwoten aber als dem (e) leer kömmt man herab, und das übrige wird in der gewöhnlichen Lage ohne Application abgegeigt.

Des achten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von der halben Applicatur.

§. 1.

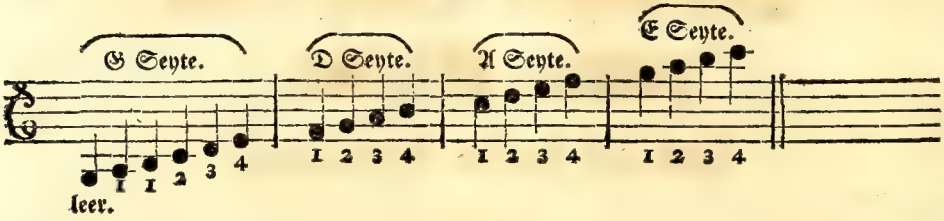
Die halbe **Applicatur** oder **Application** heißt es: wenn man die Note (c) auf der (A) Seyte, und die Note (g) auf der (E) Seyte, die man sonst mit dem zweyten Finger greift, mit dem ersten Finger nimmt; um mit dem vierten Finger die (c) Note auf der (E) Seyte zu erreichen. Man nennet es die halbe **Applicatur**: weil es nicht nach der gewöhnlichen Regel geht. In der **ganzen Applicatur** werden die Noten, welche auf den Linien stehen, gleichwie in der gemeinen und gewöhnlichen Musikstiege mit dem ersten oder dritten; in dieser halben **Application** hingegen mit dem zweyten oder vierten Finger genommen. Nach der gewöhnlichen Spielart werden die Noten, so den Zwischenraum ausfüllen mit dem zweyten und vierten Finger gegriffen; itzt greift man sie mit dem ersten und dritten. Hier ist das **Alphabet**. Man übe es fleißig, und vergesse nicht das (h oder natürliche b) (*) fein rein, und nicht zu nieder zu greifen; das (c) * aber gleich mit dem vierten Finger daran zu fügen. Eben dieß hat man bey den Noten (e) und (f) mit dem dritten und vierten Finger auf der (A) Seyte zu beobachten *.



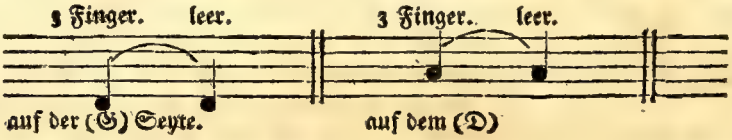
§. 2.

Gleichwie sich die ganze **Applicatur** auf alle Seyten erstrecket; eben so wird auch die halbe **Application** auf allen Seyten gebraucht. Man muß aber sonder-

ſonderheitlich den dritten Finger recht ſehr beobachten: denn man läuft Gefahr immer mit demſelben falſch zu greifen. Hier iſt das Alphabet durch alle Seyten.



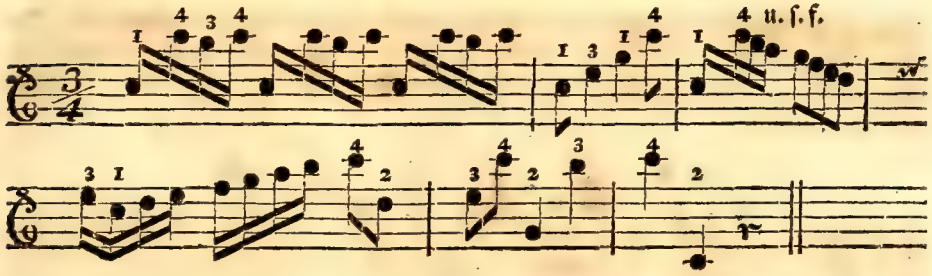
Damit man dem Falſchgreifen mit dem dritten Finger vorbiege, ſo kann man den mit dem dritten Finger in der Applicatur gegriffenen Ton gegen die vorwärts nebenbey liegende höhere und leere Noten verſuchen: Z. E.



§. 3.

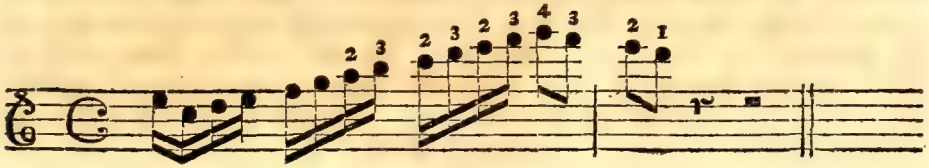
Dieſe halbe Applicatur wird meiſtentheils in Stücken gebraucht, die im (C) oder (E), mit der gröſſern oder kleinern Terze, denn auch bey denen, ſo im (F) (B) und (A) geſetzet ſind; und zwar bey dieſen letztern, wegen der Ausweichung in die Nebentöne. Man hat hauptſächlich zu beobachten: ob der Gang einer Paſſage das obere (c) nicht überſchreite? ob das mittlere (c) auch vorhanden ſey? und ob die Quint hiervon, nämlich das (g) auch noch dazu im Satze vorkomme? Bey dieſen drey Fällen iſt die halbe Applicatur ſchier allemal nothwendig. Hier iſt ein Beyſpiel:

§. 4.



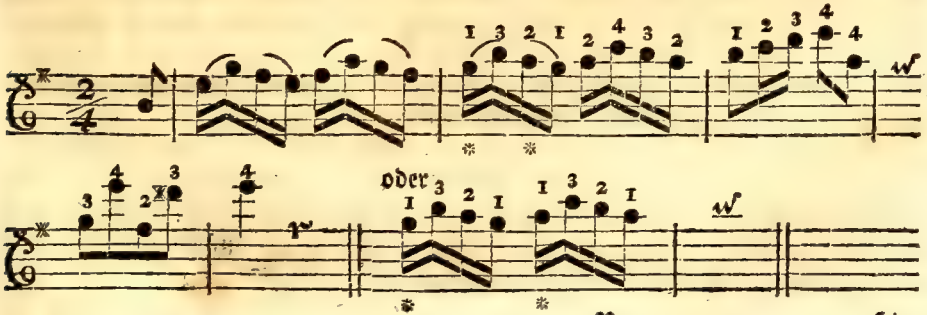
§. 4.

Auch in der **halben Applicatur** kann man mit dem zweyten Finger oft eben ſo hinauf gehen, wie es in der **ganzen Application** geſchieht; wovon §. 12. im vorigen Abſchnitte iſt geſprochen worden. **Beſonders** wenn die Paſſage etwas weiter hinauf läuft: dann iſt die Abwechſelung des zweyten und dritten Fingers nothwendig. Z. E.

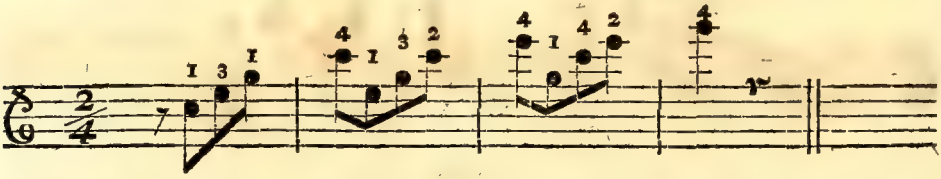


§. 5.

Mit dem erſten Finger ergiebt es ſich ſonderheitlich in Paſſagen, die im (E) geſetzet ſind. Z. E.



Hier wird Schritt vor Schritt mit dem erſten Finger hinauf gegangen. In dem folgenden Beyſpiele aber, wo die obere Note allemal um eine Sechſt zurück ſpringet, wird iede Note unten mit dem erſten Finger um eine Terze höher angefangen.



§. 6.

Alle dergleichen Gänge ſind leicht abzuſpielen; wenn man nur geſchwind beobachtet: ob die öberſte und unterſte Note eine Octav von einander abſtehen. In der ganzen Applicatur kennt man es: wenn die untere Note auf der Linie ſtehet; die obere hingegen in dem Zwiſchenraume geſetzet iſt. Man ſieht es gleich im erſten Viertheile des §. 9. im vorigen Abſchnitte angebrachten zweyten Exempels bey (d) (f) (a) und (d). In dieſer halben Applicatur geſchieht iuſt das Widerſpiel. Die untere Note ſtehet allezeit im Zwiſchenraume; die obere hergegen allemal auf der Linie. Wir ſehen es in dem erſt oben angeführten Beſpiele (c) (e) (g) (c) und denn ſo fort.

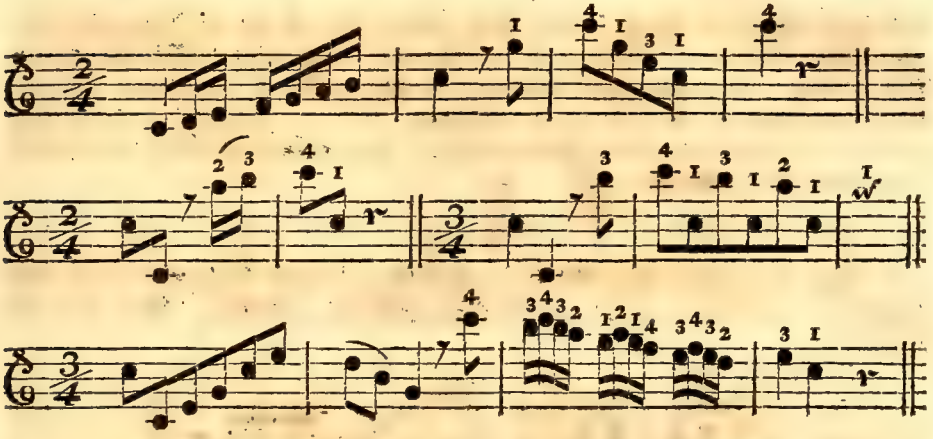
§. 7.

Man muß aber auch in dieſer halben Applicatur, ſo wie in der ganzen, auf die Höhe einer Paſſage ſehen: ob nämlich der Gang noch höher hinauf gehet, oder ob man die höchſte Note ohnedem ſchon erreichen kann? Man leſe nur was im vorigen Abſchnitte am Ende des §. 9. iſt erinnert worden: denn eben dieß hat man auch in dieſer Applicatur genau zu beobachten; wenn man ſich anders mit den Fingern nicht verſteigen will.

§. 8.

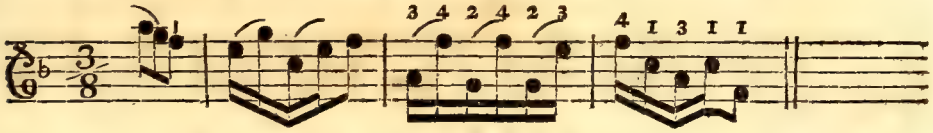
Nicht weniger wird auch in dieſer Application bald mit dem erſten, bald mit dem zweyten, dritten oder vierten Finger ſchnell und auf gerathe wohl hinauf gegangen. Hier ſind die Beyſpiele davon:

§. 9.

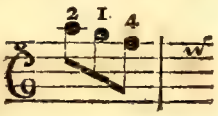


§. 9.

Ganz gemeine Gänge werden oft der **Bequemlichkeit** wegen in dieſer halben **Applicatur** abgeſpielet. Z. E.



Man thut aber am allerbeſten, wenn man auch den erſten Tact gleich in der **Applicatur** anfängt. Z. E.



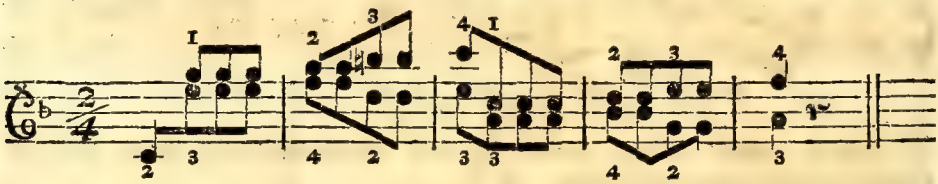
§. 10.

In langſamen Stücken wird manchmal der vierte Finger nicht aus Nothwendigkeit, ſondern des gleichen Tones wegen, folglich **Zierlichkeit** halben gebraucht. Z. E.

Die halbe Note (f) könnte freylich wohl auf der (E) Seyte mit dem ersten Finger genommen werden. Allein da die (E) Seyte gegen der (A) Seyte gar zu scharf klinget; so wird der Ton gleicher, wenn man das (f) zwar mit dem vierten Finger nimmt, doch die Hand unverrückt in ihrer Lage läßt, und also auch die Note (e) mit dem vierten Finger greift. Ja die Passage hängt mehr zusammen, und wird singbarer.

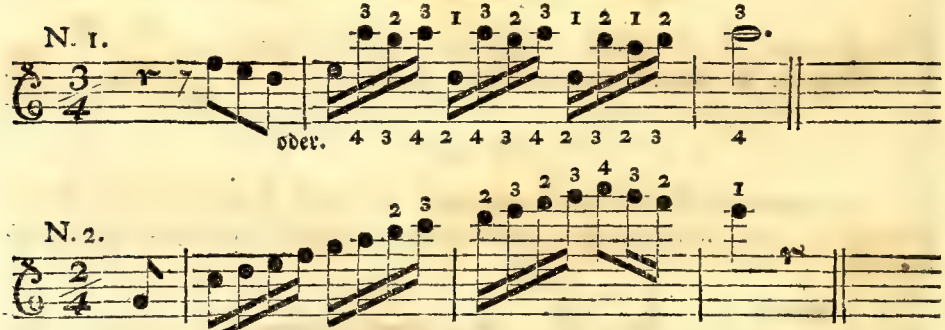
§. 11.

Bey **Doppelgriffen** wird die **halbe Applicatur** theils aus **Nothwendigkeit**, theils aber auch aus **Bequemlichkeit** gebraucht. Man sehe das Exempel:



§. 12.

Viele Gänge, die der **halben Applicatur** vollkommen eigen zu seyn scheinen, können und müssen manchmal in der **ganzen Application** gespielet werden. Z. E.

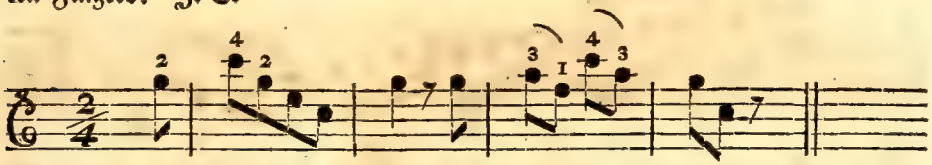


Das erste Beyspiel läßt sich zwar auch in der **halben Applicatur** abspielen. Das zweyte hingegen will einmal vor allemal in der **ganzen Applicatur** abgegeigt seyn.

§. 13.

§. 13.

Wenn in einer Passage die Note (c) auf der (E) Seyte nur allein, und zwar in einem Terz, Quart, Quint und Sechstsprunge vorkömmt: so bedienet man sich nicht allezeit der Applicatur; sondern man läßt oft die Hand in der natürlichen Lage, und nimmt die (c) Note mit Ausstreckung des vierten Fingers. Z. E.



Manchmal kömmt so gar, und zwar in eben nicht gar langsamen Stücken, der vierte Finger zweymal. Z. E.

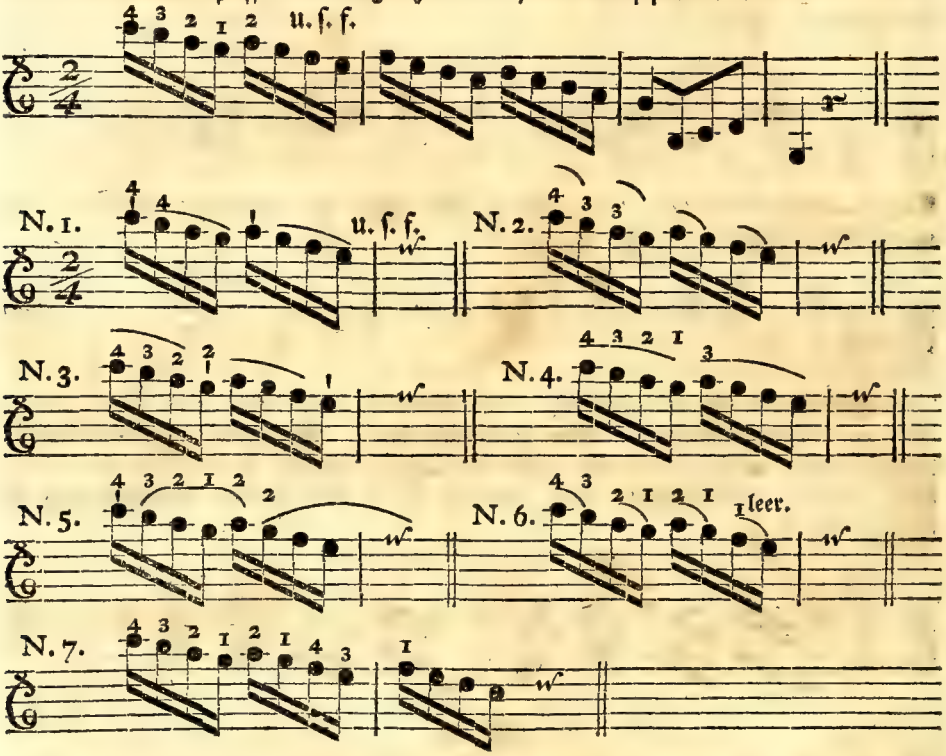
Und viele Stücke können entweder in der Applicatur, oder auch ohne Application abgespielet werden. Hier ist ein Beyspiel. Man spiele es in der halben Applicatur: man übe es aber auch ohne Application; in welchem Falle man eben dasjenige zu beobachten hat, was im §. 8. des vorigen Abschnittes ist erinnert worden.

§. 14.

Bey dem Zurückgehen aus dieser Applicatur in die natürliche Fingerlage hat man eben auf jene Regeln zu sehen, die ich im §. 16. 17. 18. und 19. des vorigen Abschnittes vorgeschrieben habe. Es ist überhaupts leichter aus dieser Applicatur herab zu kommen: weil sie näher an der Fingerlage der gewöhnlichen Spielart liegt als die ganze Applicatur, welche um eine ganze Terze erhöhet ist; da die halbe Application nur um einen Ton höher stehet. Aus

eben der Urſache kann man allenfalls bey geſchwinden fortlaufenden Noten, bey ieder Note herab gehen. Ich will eine einzige Paſſage zum Grunde legen; man übe ſie nach der Vorſchrift: ſo wird man aufgelegt bey ieder Note nach Belieben herab zu gehen.

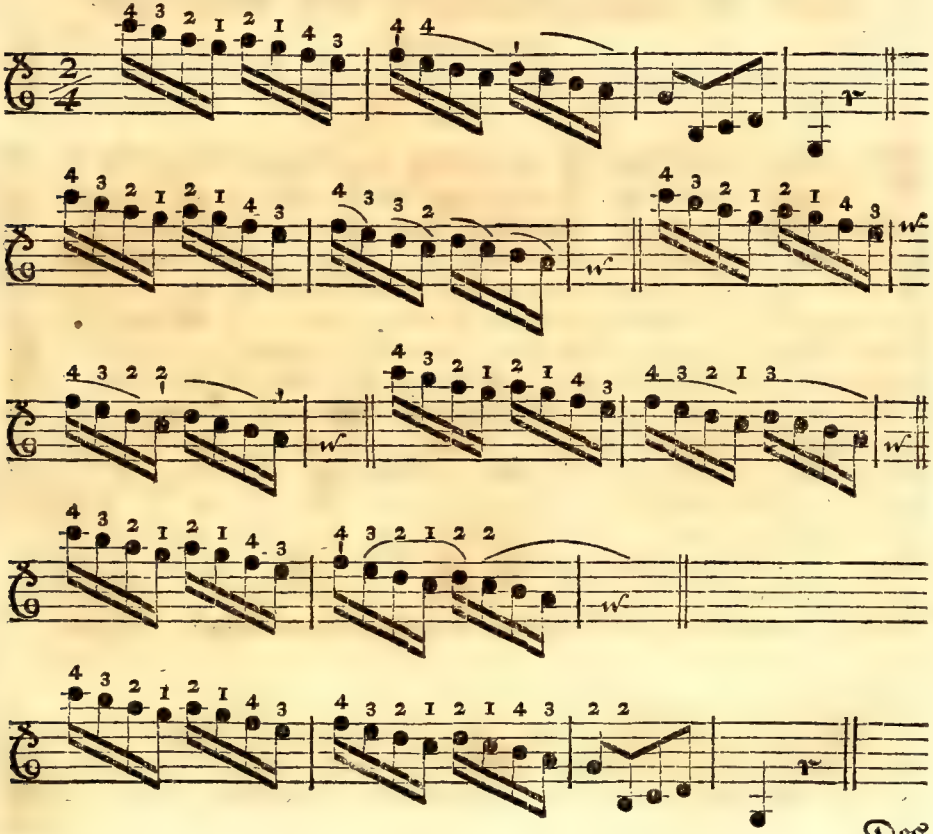
Dieß ſpiele man ganz in der halben Applicatur.



Es liegt klar vor Augen, daß bey N. 1. ſchon bey der zwoten Note herabgegangen wird; folglich wird der vierte Finger zweymal genommen. Bey N. 2. bekommt man den dritten Finger zweymal, und geht im (a) zurück. Bey N. 3. trifft es auf die (g) Note mit dem zweyten Finger. Bey N. 4. tritt man bey dem zweyten (a) zurück. Bey N. 5. kommt man im (g) des zweyten Viertheils; Bey N. 6. aber im (f) herab. Und endlich bey N. 7. nimmt man die

erſte

erste Note (f) des zweyten Tactes in der natürlichen Lage. Vor allem aber muß man auf die beygesetzte Strichart sehen. Man muß allemal die Noten dort zusammen zu schleifen anfangen, wo man von der Applicatur in die gewöhnliche Fingerlage zurück geht; um hierdurch das Ohr der Zuhörer zu betriegen: damit sie nämlich die Abänderung und das schnelle Herabgehen der Hand nicht bemerken. Eben so kann man auch den ersten Tact völlig in der halben Applicatur abspielen, und erst im zweyten Tacte auf so vielerley Art herunter gehen, als man im ersten Tacte zurück gegangen ist. Ich will es, doch nur zur Uebung, hersetzen, und alsdann zur vermischten Applicatur schreiten.



Des

Des achten Hauptstücks
dritter Abschnitt.
Von der zusammengesetzten oder vermischten Applicatur.

§. 1.

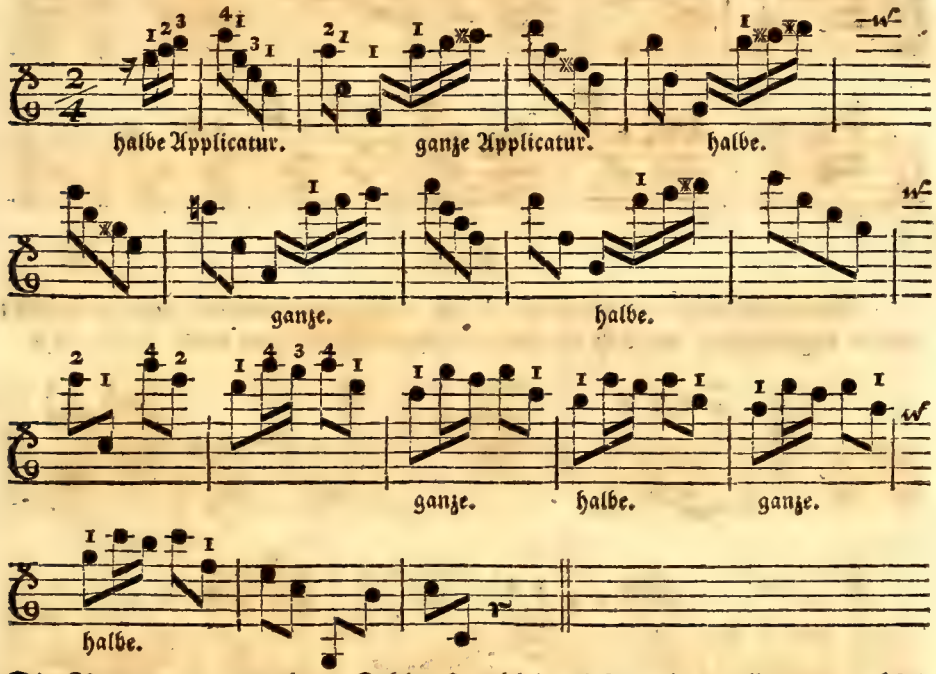
Die zusammengesetzte oder vermischte Application will ich iene Art des Spielen nennen, wo bald die ganze bald die halbe Applicatur, itzt zur Nothwendigkeit, itzt zur Bequemlichkeit, und itzt zur Zierlichkeit nach Erforderung der Umstände gebraucht wird. Man könnte hiervon unzehliche Beyspiele beybringen; die aber einem fleissigen Violinisten, bey vor die Handnehmung unterschiedlicher musikalischen Stücke, auch von verschiedener Art vor Augen kommen werden. Wer wollte doch alle die oft recht mit vieler Mühe ausstudierten Passagen hersetzen? Giebt es denn nicht Violinisten, welche in die von ihnen selbst zusammengeschmierten Solo oder Concerte alle nur erdenkliche Gauckeleyen einflicken? Giebt es nicht andere, die mit den unverständlichsten Passagen alle Tonleitern durchwandern; die unverhofftesten, seltsamesten und wunderschönsten Bocksprünge anbringen; ja solche widrige Gänge unter einander mischen, die weder Ordnung noch Zusammenhang haben. Die Regeln die ich hier geben kann sind mehrentheils auf ordentliche gut gesetzte Compositionen gerichtet. Die Beyspiele sind plattweg und einfältig hingeschrieben, und ein und anderes aus guten Concerten entlehnet.

§. 2.

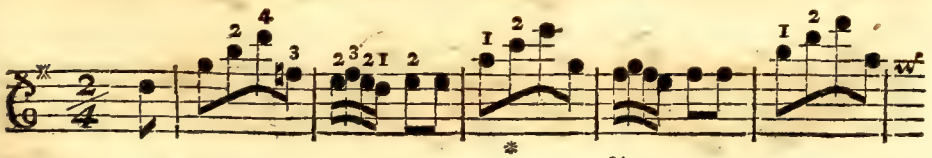
Wenn eine Passage nur um einen Ton steigend oder fallend wiederholet wird; so pflegt man sie allemal mit den nämlichen Fingern abzuspielen, die man bey dem Vortrage derselben anfangs hatte: absonderlich wenn der Gang

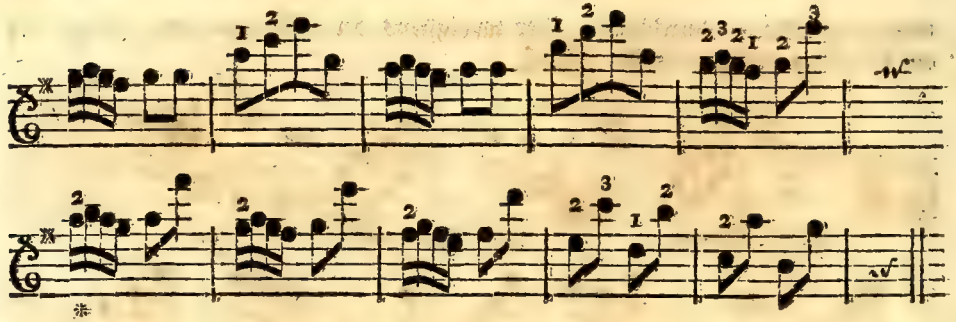
eine

eine ganze Octav durchläuft, oder wenigstens der erste und vierte Finger bey der Passage nothwendig ist. Z. E.



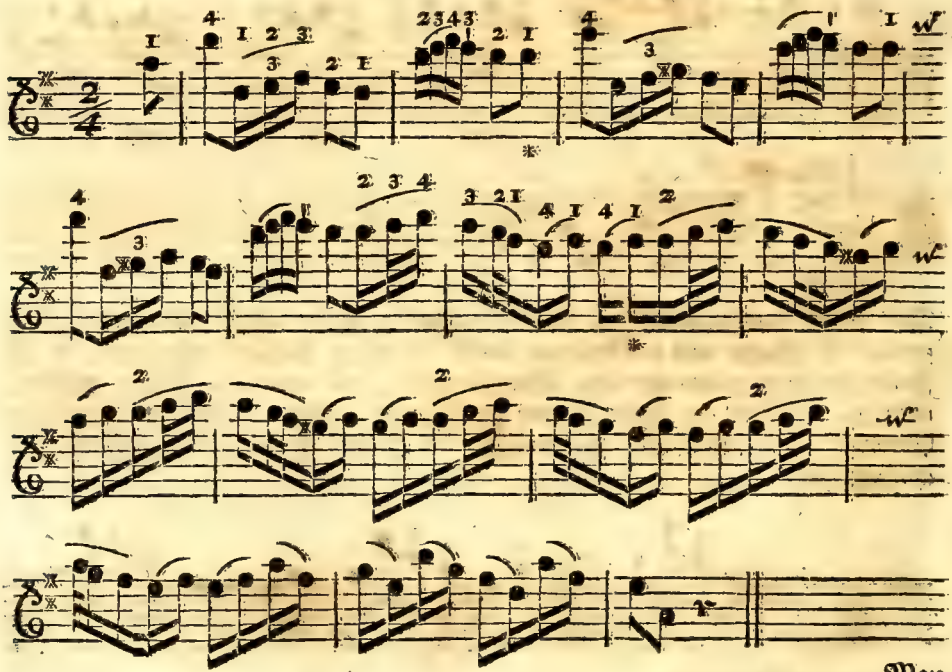
Die Finger werden durch die Zahlen sowohl in diesem als in allen den nachfolgenden Beyspielen nur das erstemal durch die ganze Passage angezeiget; in der Folge hingegen wird nur iene Note bemerket, wo man den Finger aufsetzet, oder wo man mit der Hand wieder zurück geht. Hier ist noch ein dergleichen Exempel; in welchem man mit dem zweyten Finger hinauf und herab zu gehen anfängt (*).





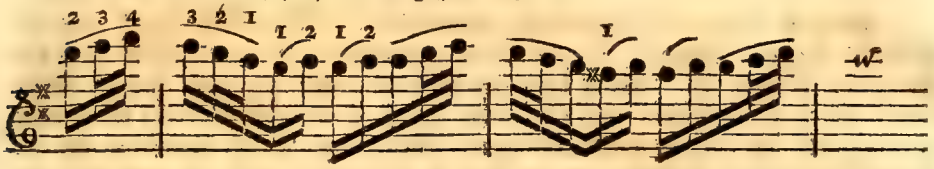
§. 3.

Manchmal wird eine Paſſage in dem nämlichen Tone wo man ſie ausläßt wieder angefangen; nur daß ein anderer Finger genommen wird. Z. E. (*)



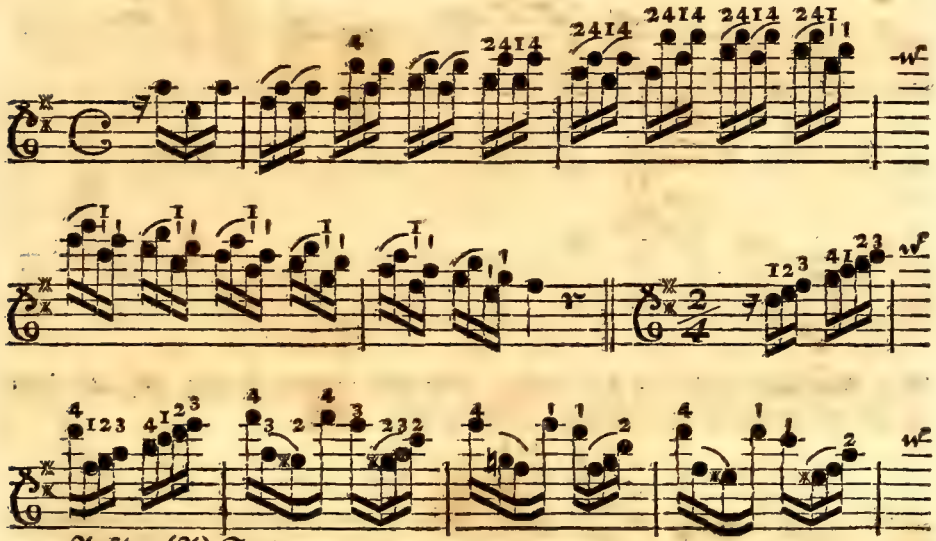
Man

Man kann aber auch ſo herunter gehen. Z. E.



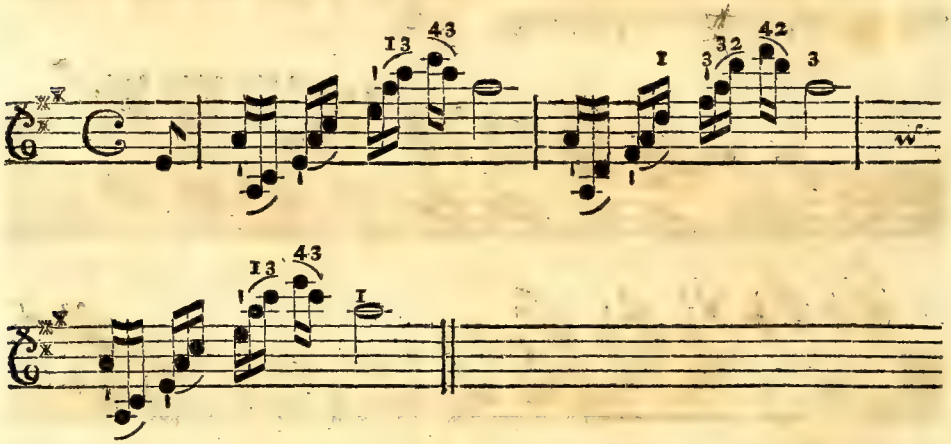
§. 4.

Sehr oft bleibt zwar die nämliche Paſſage: ſie geht aber nicht Stuffenweiſe hinauf; ſondern durch Sprünge. Z. E.

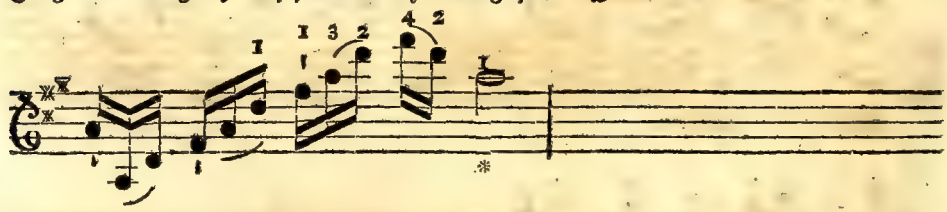


§. 5.

Es giebt aber auch **Passagen**, in welchen die Töne nicht durch eine ordentliche Abwechselung der Finger können genommen werden. Diese sind die schwereſten **Passagen**. Man muß die darinnen vorkommenden Noten theils durch gähes Hinauffahren mit der Hand, theils durch Ausstreckung der Finger meistentheils auf gerathe wohl erwischen. Wer nun etwas besonders auf der **Violin** in schweren Stücken mit der Zeit zu Tage legen will, der muß sich von guten Meistern **Concerte** anschaffen, solche wohl ausstudiren und fleissig üben. Ich will ein paar Beyspiele herſetzen.

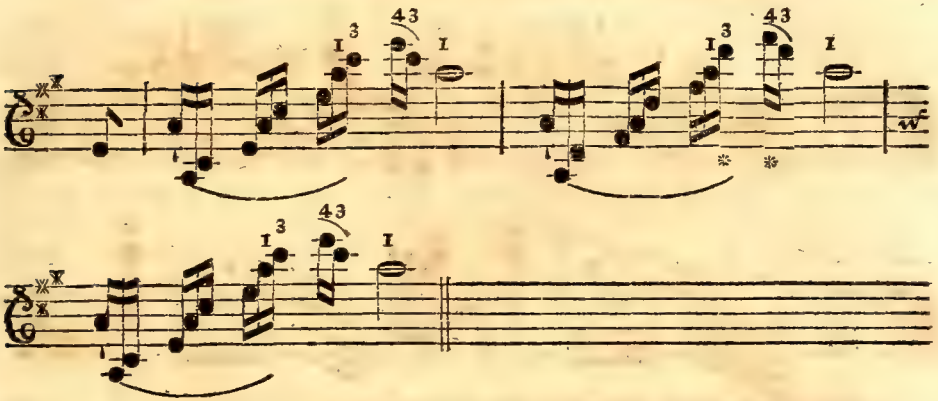


Man kann aber auch bey der halben Note des zweyten Tactes (*) mit dem Finger in die ganze **Applicatur** zurück gehen. Z. E.

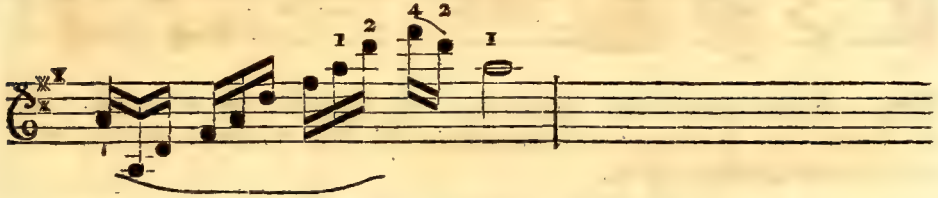


Wer eine grosse Faust hat thut sehr gut, wenn er in der **ganzen Applicatur** bleibt, und durch Ausdehnung der Hand mit dem dritten Finger die Note (d) mit dem vierten aber die (f) Note nimmt. Z. E. (**)

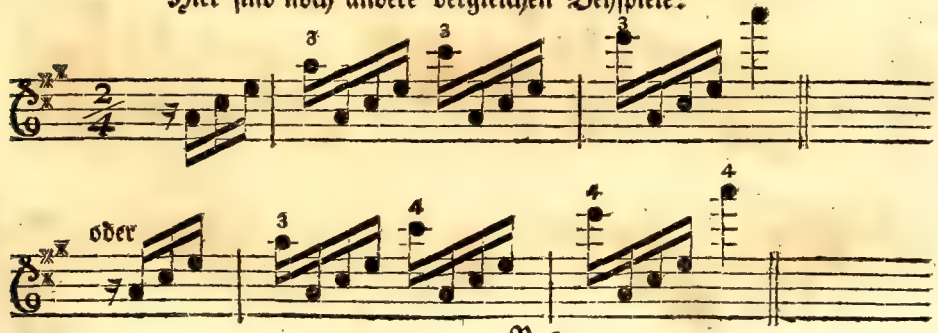
Man

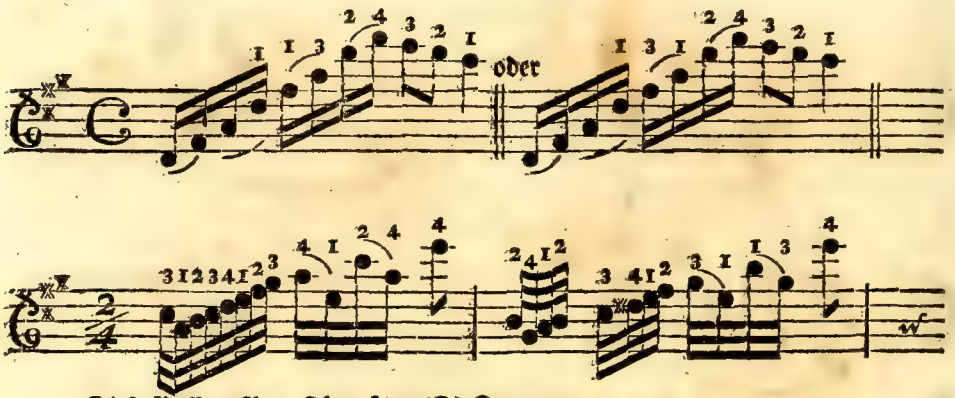


Man mag aber auch so gar mit dem zweyten Finger in die (d) Note springen; ja eine grosse Hand mag sie, ohne den ersten Finger von der (a) Note wegzulassen, erreichen. Ich setze dergleichen Dinge zur Uebung her. Man lernet dadurch die Finger wohl ausstrecken: und wenn man eine Passage auf vielerley Art abzuspielen übet; so setzet man sich in mehrere Sicherheit sie auf eine oder die andere Art richtig heraus zu bringen.

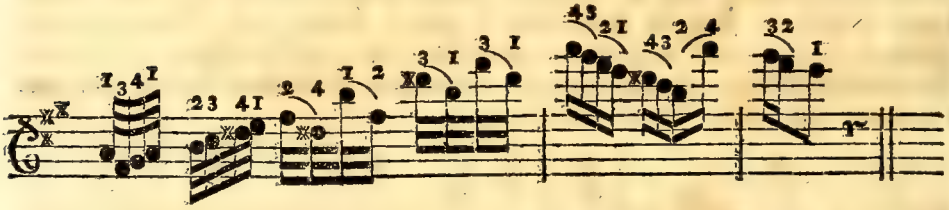


Hier sind noch andere dergleichen Beyspiele:

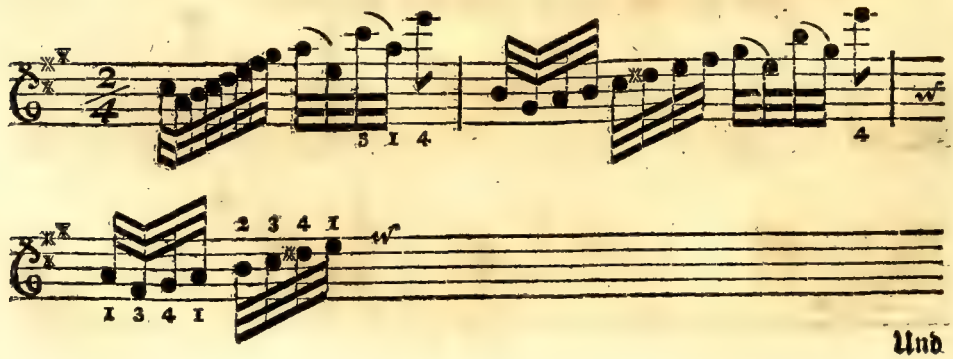




Dieſe Paſſage fängt ſich auf der (D) Seyte an.

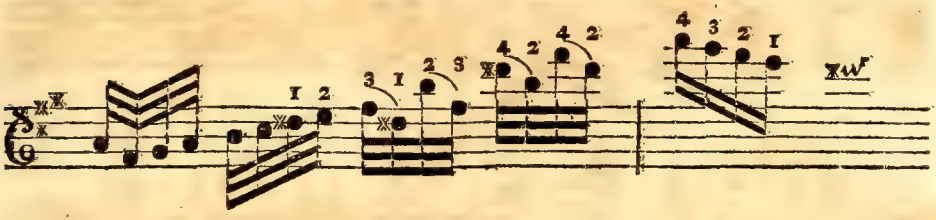


Geſetzter Weiſe nun aber man ſpielete das erſte Viertheil des erſten und zweyten Tactes ohne Applicatur in der natürlichen Lage; ſo muß man dennoch nicht ins Stecken gerathen: Z. E.

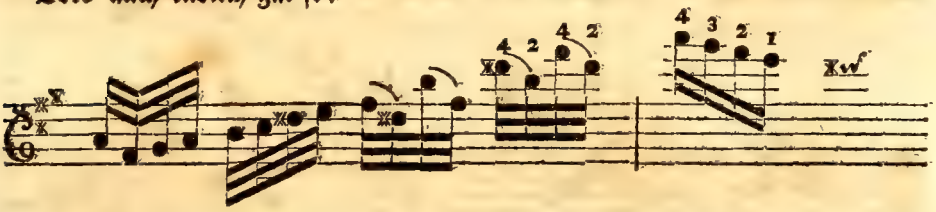


Und

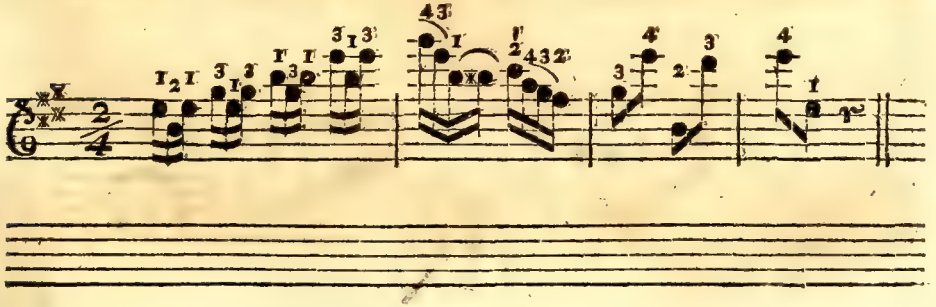
Und warum ſoll man es denn nicht auch auf die folgende Art üben? Es geſchieht nicht ohne Nutzen, wenn man alſo fortfährt:

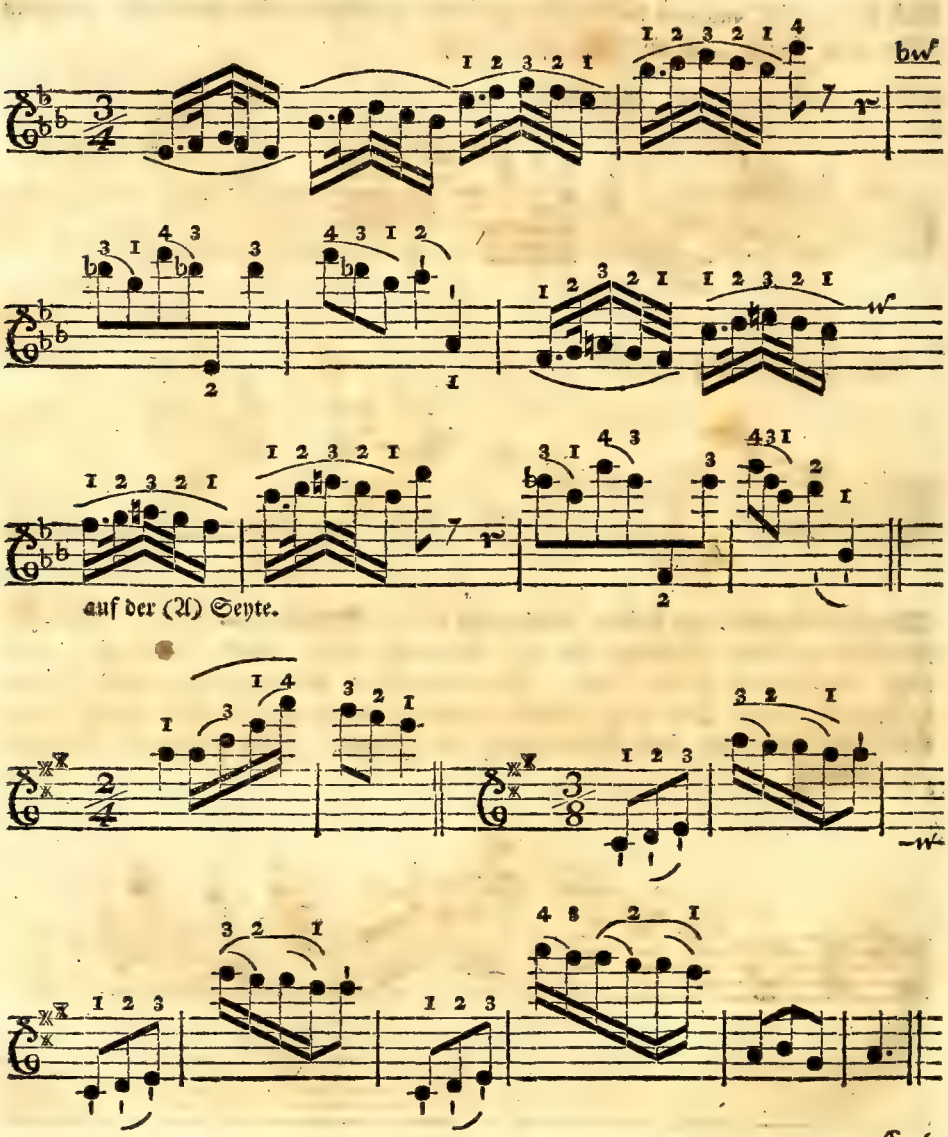


Oder auch endlich gar ſo:



Man thut freylich am beſten, wenn man in der Applicatur bleibt. Die erſte Vortragsart dieſer Paſſage iſt alſo die natürlichſte: allein die übrigen muß man des Nutzens halben üben. Denn manchmal ſind dergleichen gähe Sprünge unentbehrlich: Und wie geſchieht alsdann einem der ſie nicht geübet hat? Eben ſo geht es mit der Ausdehnung der Finger. Hier ſind noch Beyſpiele zur Uebung.

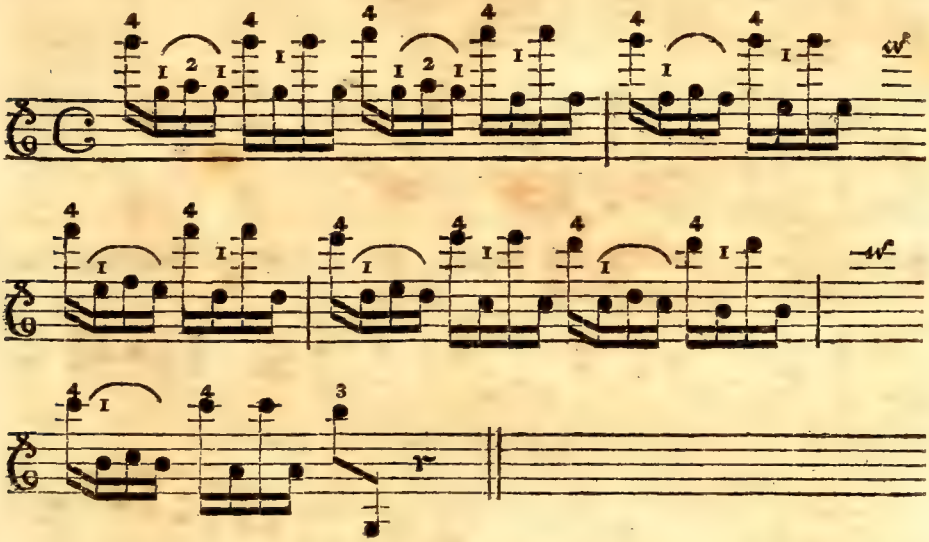




§. 6.

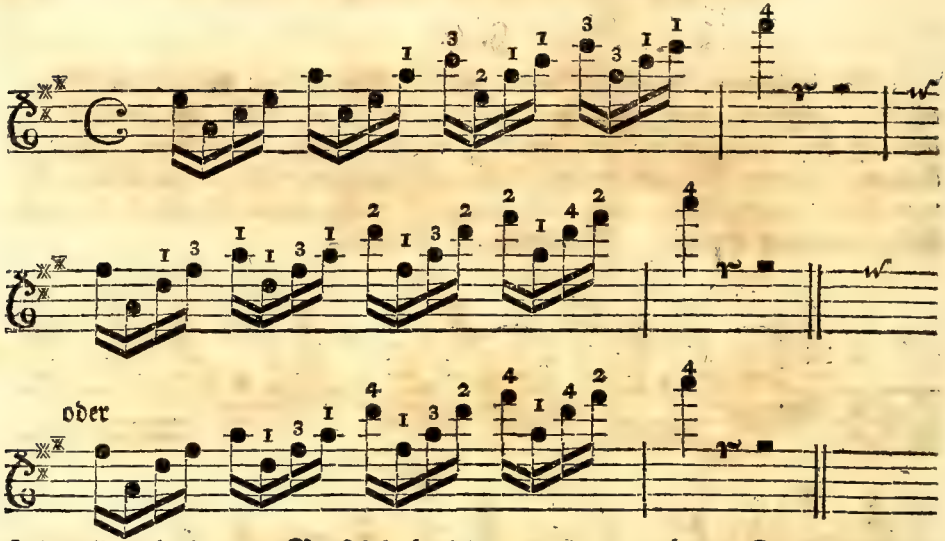
§. 6.

Gleichwie man in allen Gattungen der **Applicatur** den vierten Finger oft sehr ausstrecken muß; eben so muß man in der **vermischten Applicatur** auch oft den ersten Finger zurück ziehen, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hierbey hat man sonderheitlich auf den vierten Finger zu sehen, den man stark niederdrücken, und nicht aufheben muß; wenn sich gleich der erste Finger abwärts beweget. Man besehe ein Beyspiel:

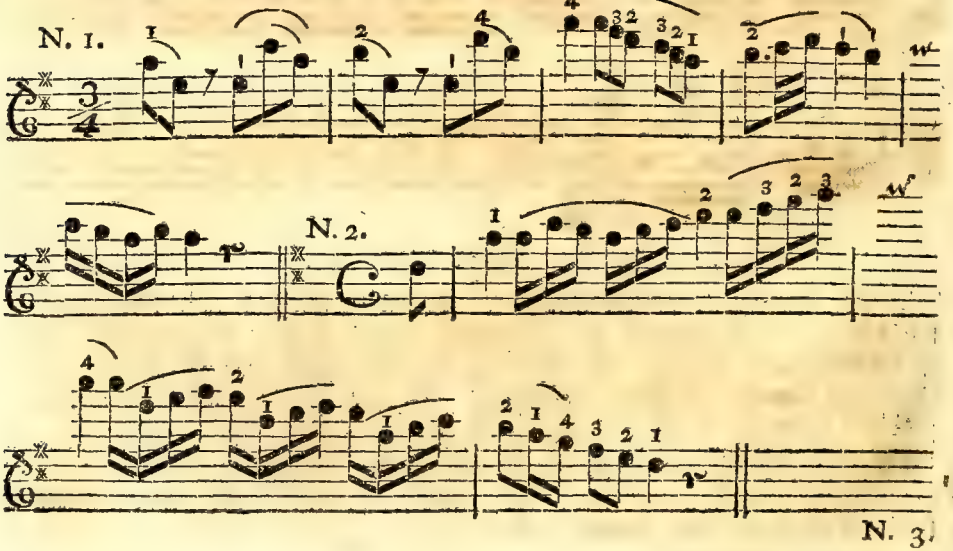


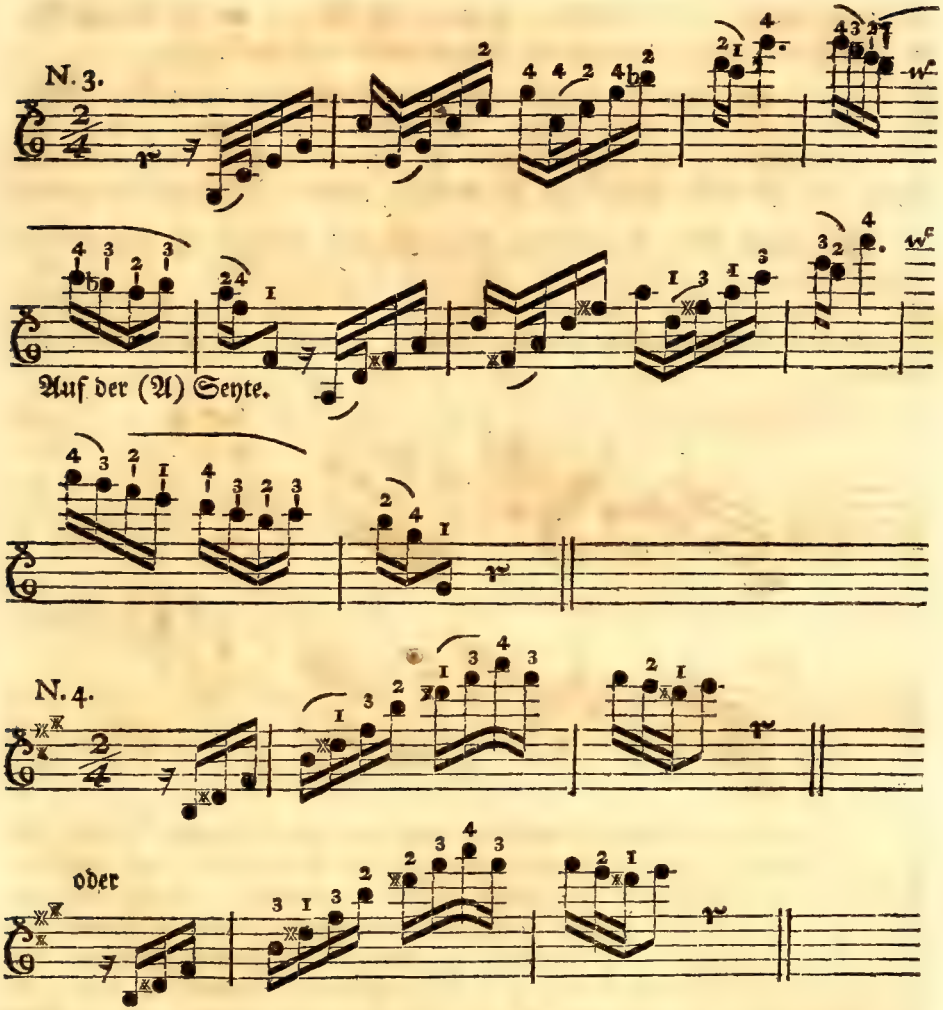
§. 7.

Die Tonart, in welcher eine **Passage** gesetzet ist, muß man hauptsächlich beobachten. Und gleichwie eine **Passage** entweder in einer Tonart bleibt, oder in die Nebentöne austritt; eben so muß man die Hand nach Veränderung der Umstände bald ändern bald liegen lassen. Es liegt aus den beygebrachten Exempeln klar zu Tage: daß man meistentheils auf die höchste Noten den vierten, auf die unterste aber den ersten Finger bringen muß. Man muß demnach die übrigen Finger darnach einrichten. Wenn man nur auf den Umfang der **Octav** sieht; so ist es gar nicht schwer. Z. E.



Ich will noch ein paar Beyspiele herſetzen, und zu mehrerer Deutlichkeit dieſelben am Ende in etwas erklären.



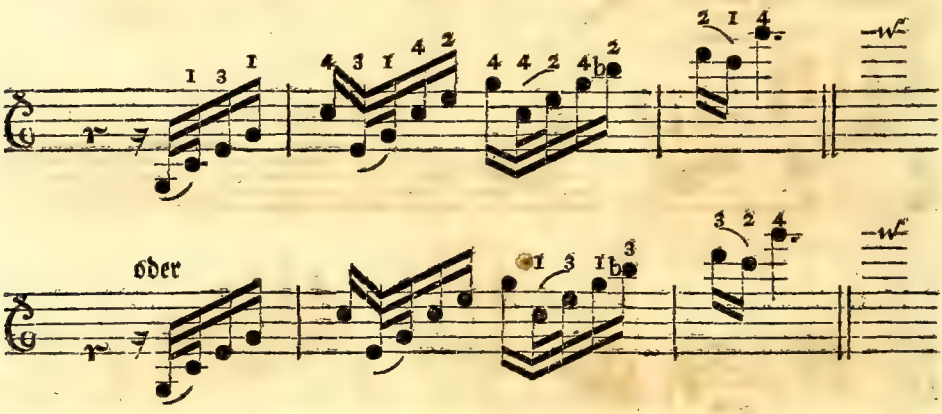


In dem ersten Beyspiele nimmt man, nach der Regel, die oberste Note (f) im dritten Tacte mit dem vierten Finger; man ändert aber schon im dritten Viertheile eben dieses Tactes die ganze Hand, und man beweget sie abwärts:

weil die Paſſagge im (a) ſchlieſſet; wozu der erſte Finger, um die übrigen Noten mit Bequemlichkeit zu nehmen, unumgänglich nothwendig iſt.

Im zweyten Exempel wechſelt man im letzten Viertheile des erſten Tactes mit dem zweyten und dritten Finger, und rücket mit der Hand hinauf, um die höchſte Note (a) richtig zu nehmen: im Zurückgehen hergegen ſpringet man allezeit mit dem erſten Finger auf die unterſten Noten (e) (c) und (a) zurück.

Die oberſte Note im dritten Beyſpiele wird abermal mit dem vierten Finger genommen, und man geht, ohne die Lage der Hand zu ändern, aus dem (c) durch die kleine Septime ins (f). Weil aber der erſte und zweyte Tact auch noch anders kann geſpielet werden: ſo will ich es zur Uebung herſetzen.

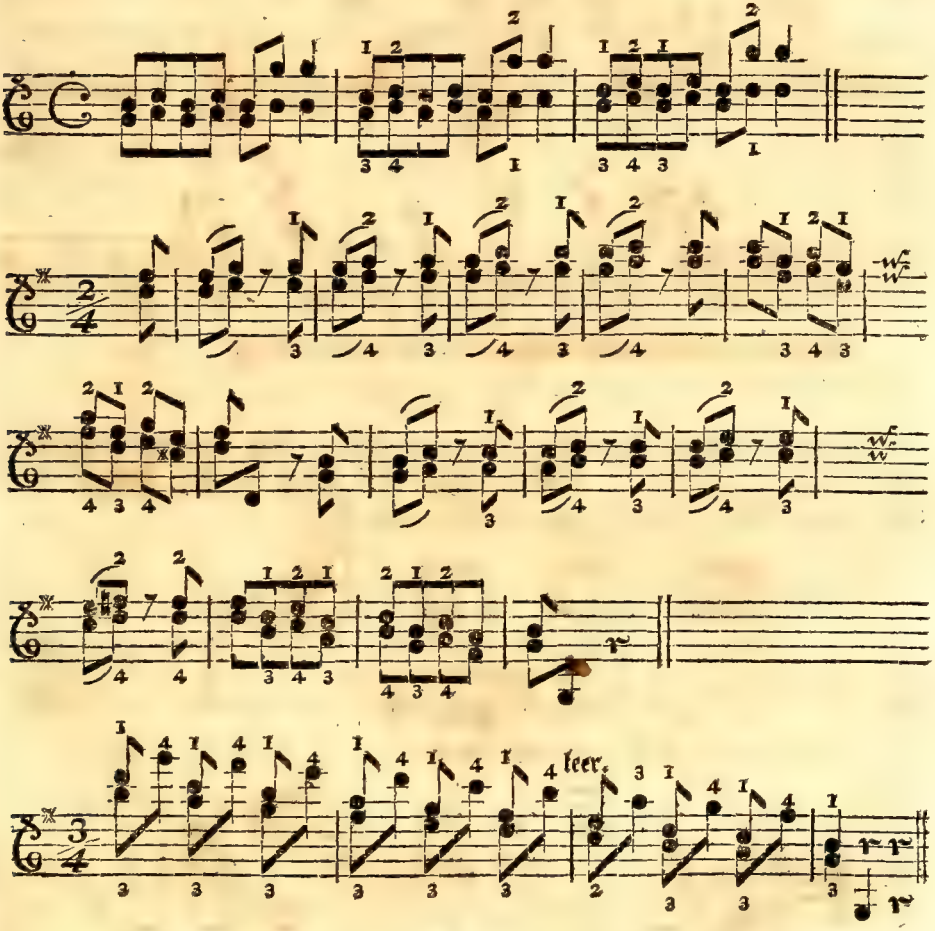


In dem vierten Exempel wird bey dem mittleren und hohen dis der erſte Finger gebraucht, das Hinaufgehen dadurch zu erleichtern, und durch das Ausſtrecken des vierten Fingers die höchſte Note zu erreichen. Da aber bey der vorletzten Note der erſte Finger muß genommen werden; denn ſie iſt bey dem Schluße der Paſſagge die tiefere Note: ſo wird bey dem Hinaufgreifen mit dem vierten Finger keinesweges die ganze Hand nachgerücket; ſondern der vierte Finger wird nur ausgeſtrecket, und dis (a) Note mit dem vierten, die (f) Note aber wieder mit dem dritten Finger genommen.

§. 8.

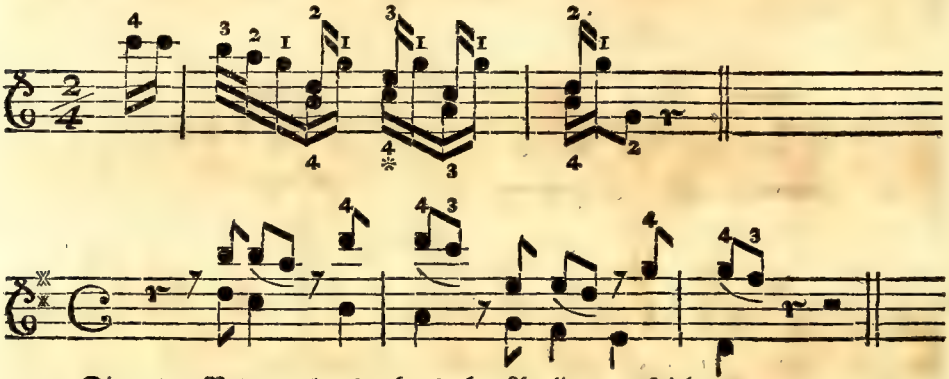
§. 8.

Es giebt noch Zufälle, wo die vermischte Applicatur unentbehrlich ist. Z. E. Bey Doppelgriffen kann man sie manchmal nicht vermeiden. Hier ist ein Beyspiel:



§. 9.

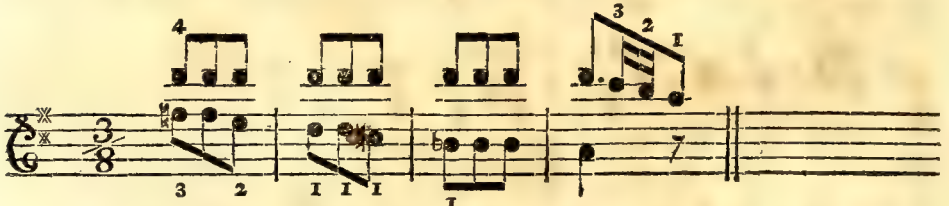
Auch in den Doppelgriffen wird oft der vierte Finger ausgestrecket; die Hand bleibt aber unverrückt in ihrer Lage. Z. E. (*)



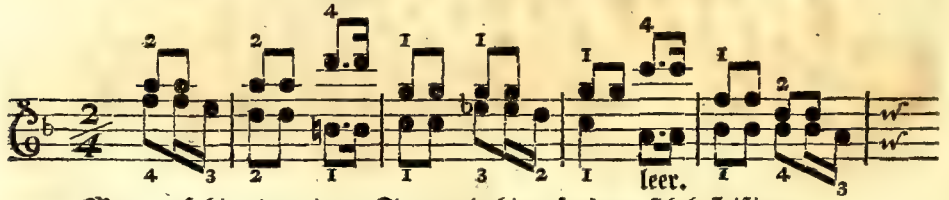
Die untern Noten werden durchaus ohne Applicatur gespielet.

§. 10.

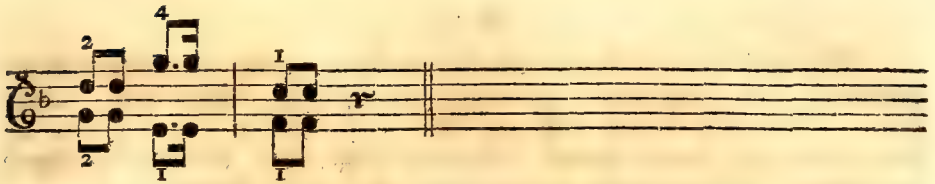
Es wird auch der erste Finger abwärts beweget; wo dann der dritte oder vierte Finger liegen bleiben, oder an seinen Ort richtig gebracht werden, oder auch in der Folge nachgerücket werden muß. Z. E.



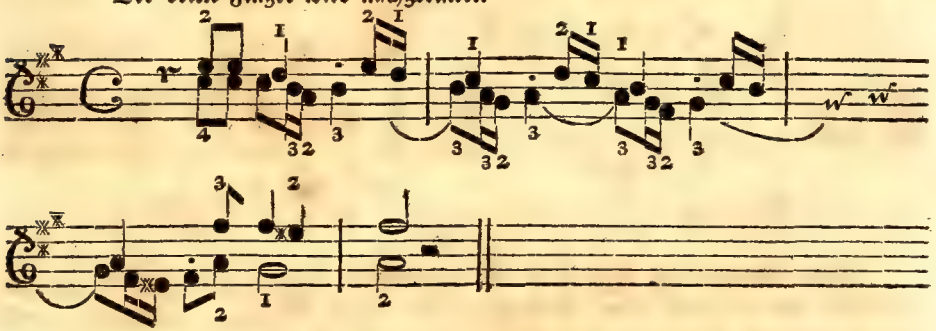
Hier bleibt der vierte Finger oben liegen.



Man muß hier den vierten Finger rein hinaufzusetzen sich befleißigen.

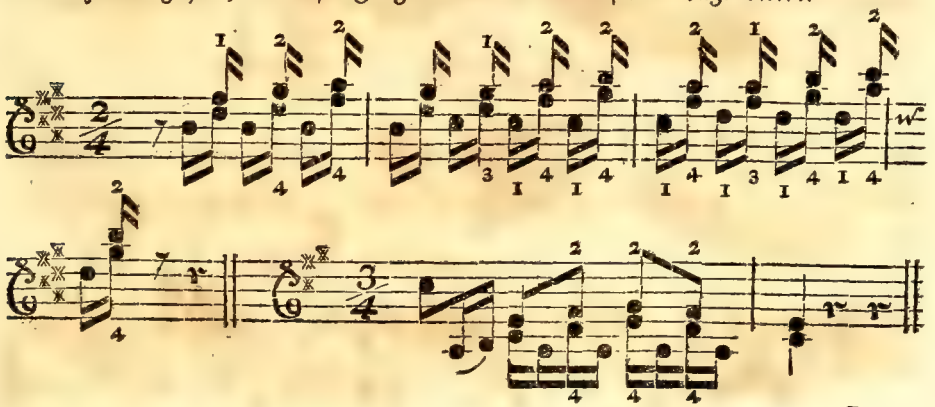


Der dritte Finger wird nachgerücket.



§. 11.

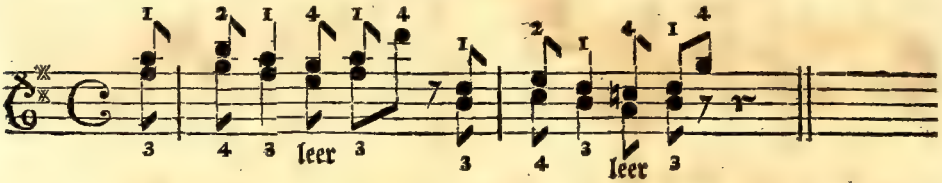
Ja man muß manchmal zweene Finger wegstrecken, die Hand aber nicht ändern. Wie z. E. in den folgenden zweyen Beyspielen der zweyte und vierte Finger aus der Applicatur ganz allein hinauf in eine andere, und dann gleich wieder zurück gehen; der erste Finger aber immer in seiner Lage bleibt.



§. 12.

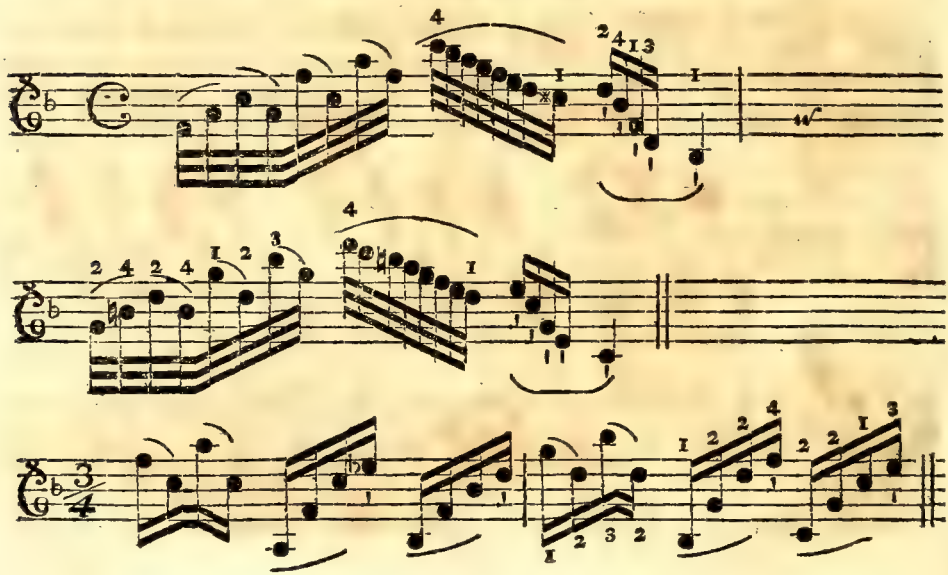
§. 12.

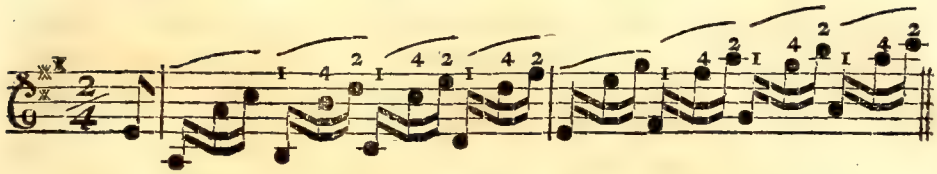
Bey einer oder zwo Noten läßt sich in Doppelgriffen oft die leere Seyte brauchen: allein wenn ich die Wahrheit sagen will, so gefällt es mir nicht sonderlich. Die leeren Seyten sind gegen den gegriffenen im Klange zu sehr unterschieden, und eben die daraus entstehende Ungleichheit beleidiget die Ohren der Zuhörer. Man versuche es nur selbst. Hier ist ein Exempel.



§. 13.

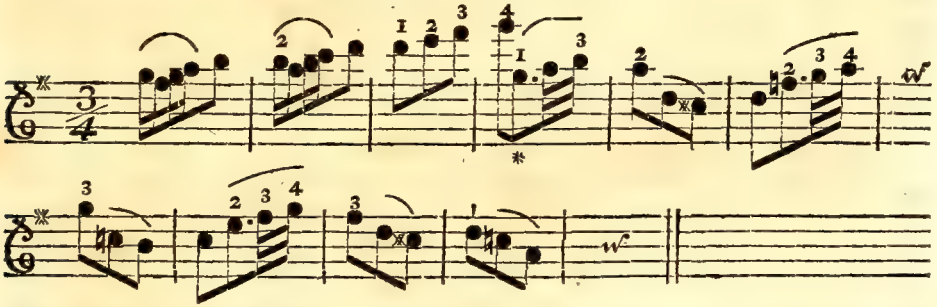
Man bedienet sich aber auch der vermischten Applicatur zur Bequemlichkeit: um nämlich alles näher aneinander in die Hand zu bekommen, und dem unnöthigen Auf- und Absteigen vorzubiegen. Z. E.





§. 14.

Viele **Paſſagen** könnte man zwar ohne den Gebrauch der **Application** platt wegſpielen. Allein der Gleichheit des Klanges zu Lieb braucht man die **Applicatur**: folglich aus **Zierlichkeit**. Z. E.

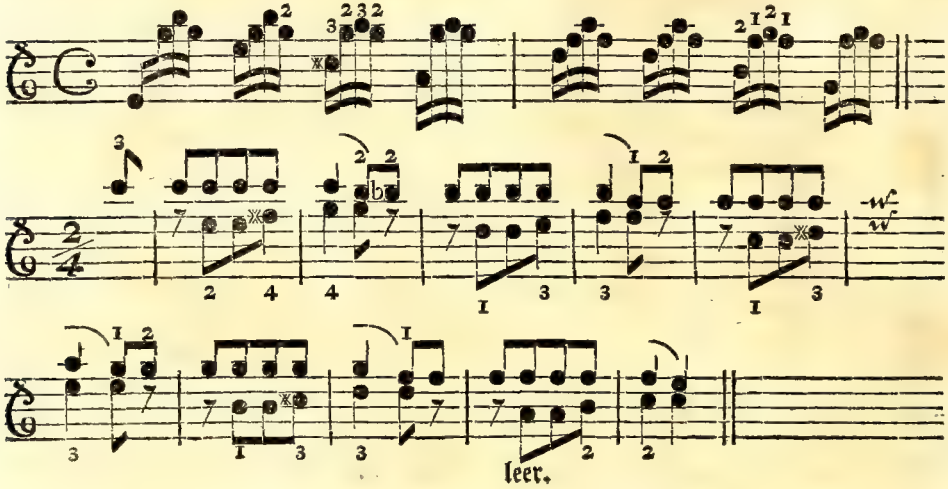


Man könnte hier ſchon bey der (g) Note (*) herabkommen: allein man bleibt nicht nur da oben; ſondern, nachdem man im fünften Tacte herab gegangen iſt, ſo geht man im ſechsten Tacte wieder hinauf. Eben dieß geſchieht im ſiebenden und achten Tacte. Da nun, vom vierten Tacte an, alles auf einer Seyte geſpielet wird; ſo erhält man durch dieſe Gleichheit des Klanges einen angenehmeren Vortrag.

§. 15.

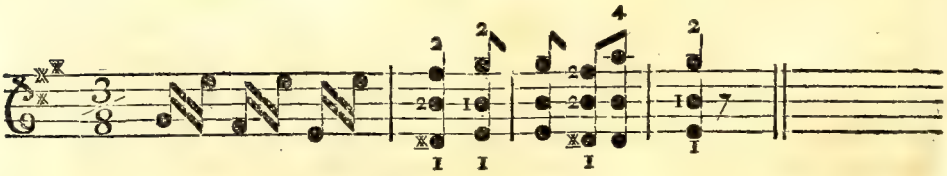
In dieſen **Abſchnitt** gehört auch jene Verlegung der Finger, die man, dem gemeinen Weidſpruche nach, die **Ueberlegung** nennet. Man muß ſich dieſer Art ſehr oft in Doppelgriffen, oder auch bey ſchnell fortlaufenden Noten bedienen: wenn nämlich zwo Noten zuſammen, oder aber gleich nacheinander treffen, die zwar der Lage nach mit gleichen Fingern ſollten genommen werden, durch die Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen hingegen ſo einander entgegen ſind; daß man iede derſelben mit ihrem beſondern Finger abſpielen muß.

In solchem Falle wird anstatt des dritten Fingers der vierte, statt des zweyten der dritte, und anstatt des ersten der zweyte Finger genommen, und dieser über jenen hingeleget. Daher kömmt denn auch das Wort **Ueberlegung.** Man muß aber rein greifen. Hier sind Beyspiele.



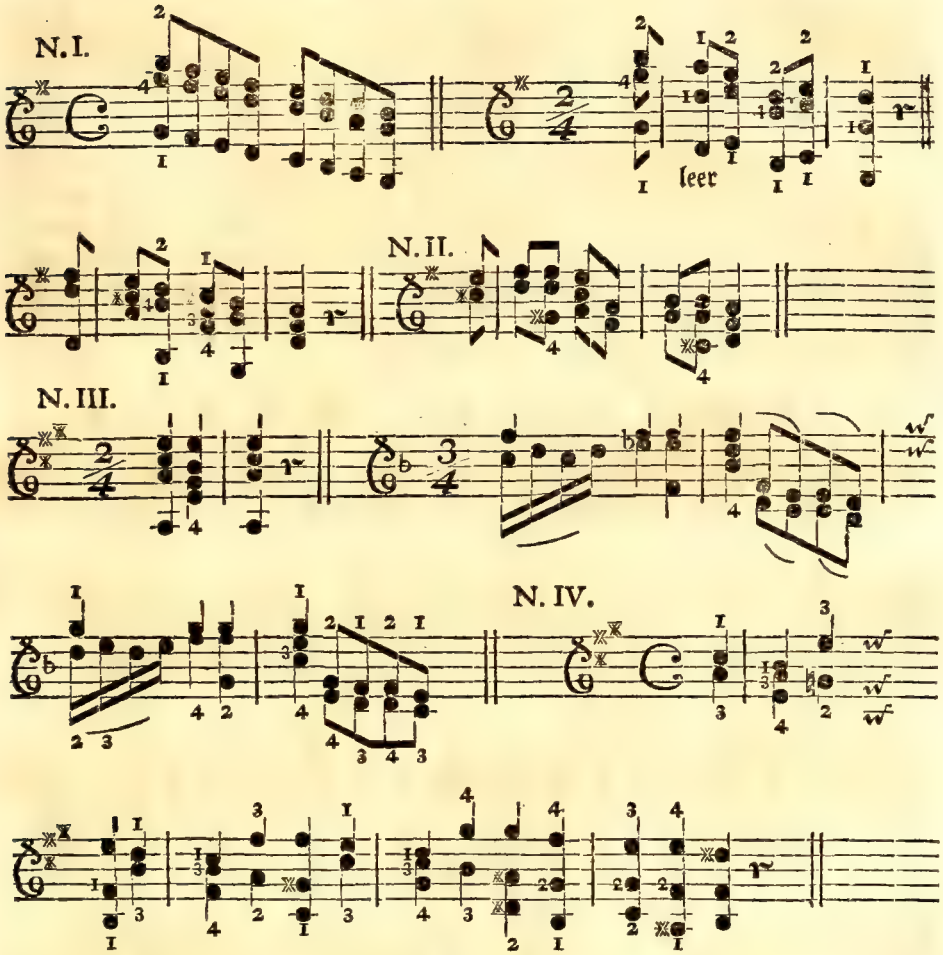
§. 16.

Es giebt noch einige andere **Figuren**, wo allemal drey Noten über einander stehen, die man in einem Bogenstriche auf einmal zusammen nehmen muß. Da muß man nun manchmal mit der ganzen Hand auch so gar aus der natürlichen Lage zurück weichen. Man besehe das Beyspiel.



§. 17.

Den Regeln dieser **vermischten Applicatur** sind auch die aus drey Noten bestehenden übrigen Griffe meistentheils unterworfen. Z. E.

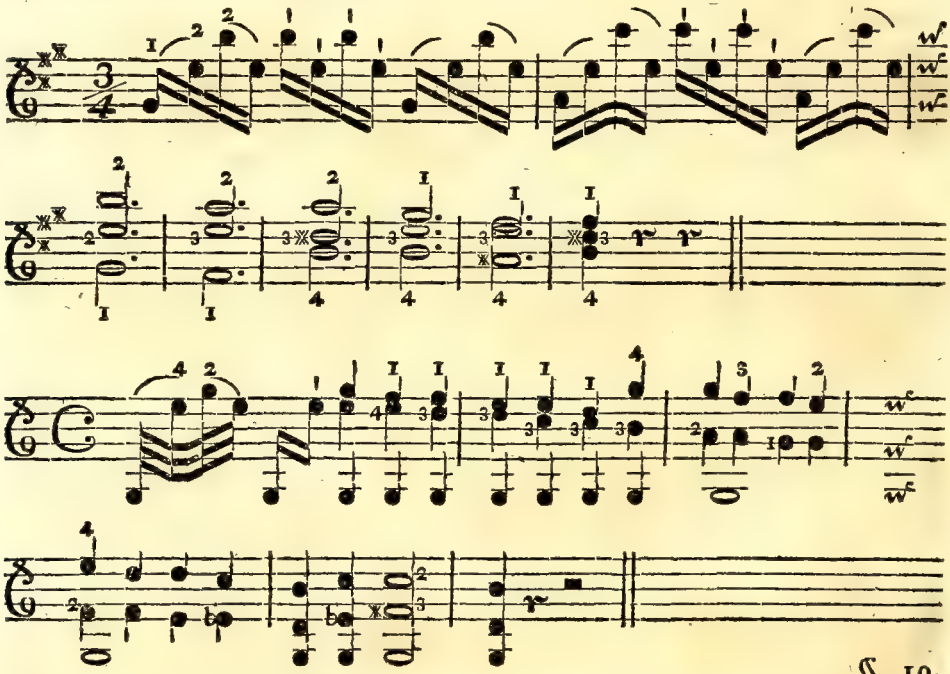


Das erſte Exempel behält durch die ganze Paſſage den erſten, zweyten und vierten Finger. Die andern zwey unter N I. ſtehenden Beyſpiele gehen durch die vermiſchte Applicatur. Bey N II. iſt die Ueberlegung angebracht, wovon erſt im §. 15. iſt geſprochen worden. In den zwey Beyſpielen unter N. III. ſtecket die Ausſtreckung des vierten Fingers, die wir vorher im §. 9.

ſchon berühret haben. Und endlich wird nach der im zehenden Paragraph angezeigten Art in dem Beyſpiele N. IV. der erſte Finger zurück gezogen.

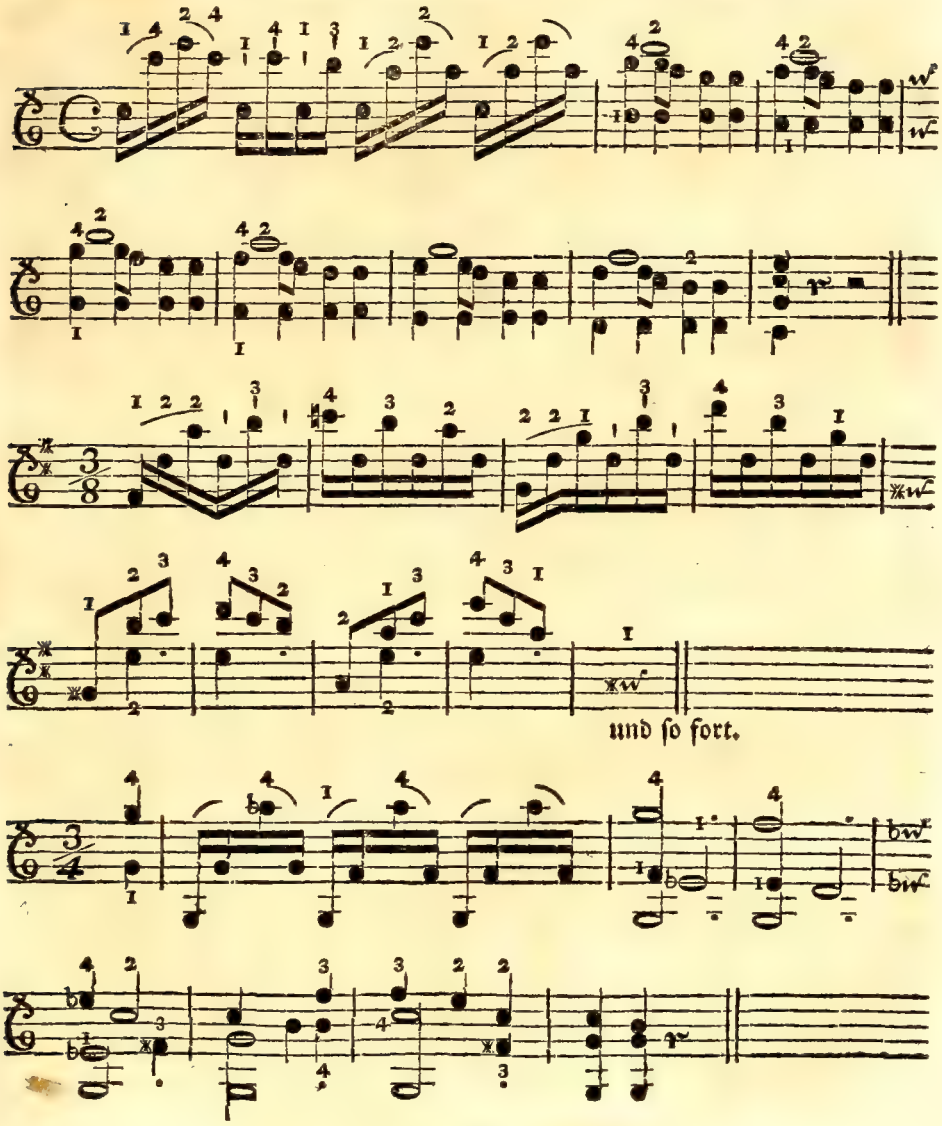
§. 18.

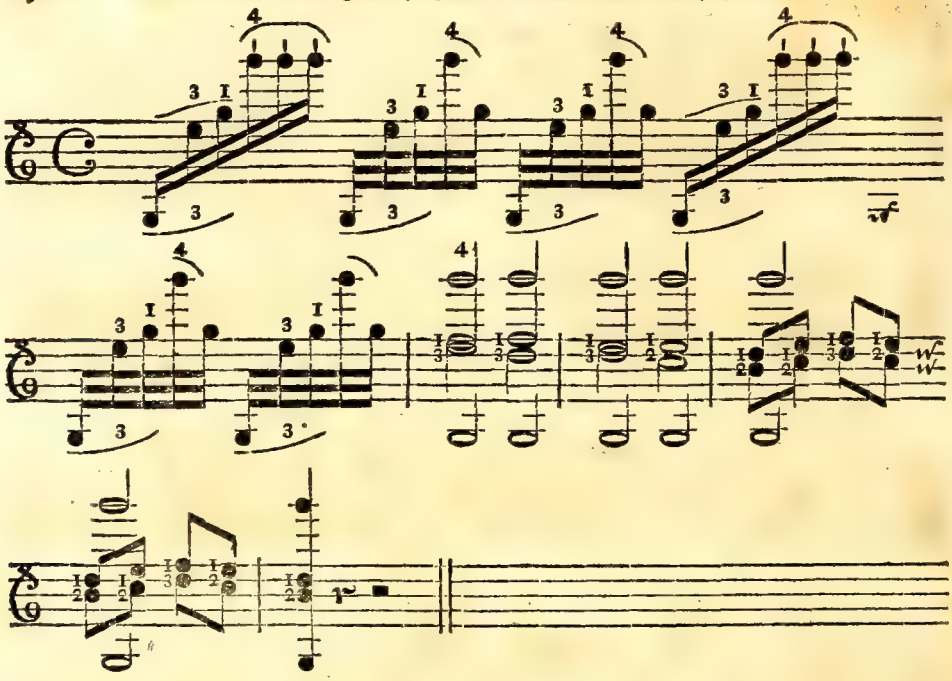
Nun kommen wir noch auf eine Spielart, bey der man ſich mehrentheils der **vermiſchten Applicatur** bedienen muß. Es ſind jene gebrochene **Accorde**, ſo man **Arpeggio** (*a*), deren Vortrag aber das **Arpeggieren** nennet. Die Art dieſe gebrochnen Accorde vorzutragen wird theils von dem **Componiſten** angezeiget: theils von dem **Violiniſten** nach eigenem Gutdünken gemacht. Bey dieſer Gelegenheit will ich zugleich auch ein und andere Veränderung, die mir geſchwind beyfällt, herſetzen. Hier ſind ſie.



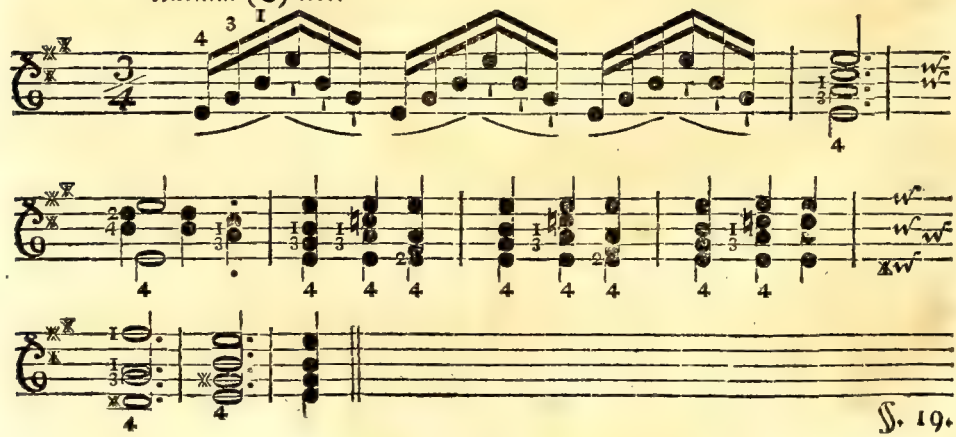
§. 19.

(*a*) Es kömmt von dem Wort Harpfe (Arpa). Es heißt alſo Arpeggieren (von arpeggiare) auf Harpfenart ſpielen; das iſt: die Töne nicht zugleich, ſondern zergliedert vortragen.


und ſo fort.



Allemal (E) leer.



§. 19.

§. 19.

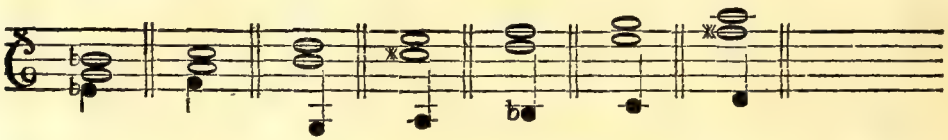
In diesen Beyspielen findet man die **Ueberlegung**; dann das **Ausstrecken** und **Zurückziehen** eines, und auch oft zweener Finger zugleich. Man findet ferner das ordentliche Hinauf- und Herabgehen durch die **vermischte Applicatur**: und endlich findet man auch etwelche Veränderungen in der **Arpeggierung**. Wie das **Arpeggio** in dem ersten Tacte eines jeden Exempels angezeiget ist; so muß man in der Folge der über einander gesetzten Noten fortfahren. Es sind diese wenige Beyspiele freylich nur ein Schattenriß aller möglichen Veränderungen sowohl dieser **Applicatur**, als der **gebrochenen Accorden**: Doch wenn ein Anfänger diese rein abspielen kann, so hat er einen so guten Grund geleget, daß er sehr wenig Beschwerniß finden wird alles, was ihm dergleichen vorkömmt, bald richtig und rein vorzutragen.

§. 20.

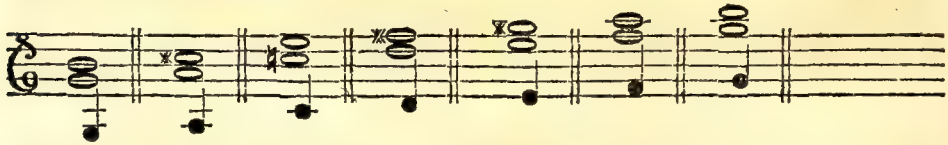
Zum Beschlusse dieses Hauptstückes muß ich noch eine nützliche Beobachtung einschalten, die ein **Violinist** bey Abspielung der **Doppelgriffe** machen kann: um mit gutem Tone, kräftig und rein zu spielen. Es ist unwidersprechlich, daß eine Seyte, wenn sie angeschlagen oder gestrichen wird, eine andere ihr gleichgestimmte Seyte auch in Bewegung setze (*b*). Dieß ist aber nicht genug. Ich habe die Probe auf der **Violin**, daß beym Zusammenstreichen zweener Töne auch so gar bald die **Terz**, bald die **Quint**, bald die **Octav** u. s. f. von sich selbst auf eben dem nämlichen Instrumente dazu klinge. Dieses dienet nun zur untrüglichen Probe, womit sich ieder selbst prüfen kann, ob er die Töne rein und richtig zu spielen weiß. Denn wenn zweene Töne, wie ich sie

(*b*) Daß dieß eine den Alten schon bekannte Sache war, sagt uns Aristides Quintilianus Lib. 2. de Musica mit diesen Worten: Si quis enim in alteram ex duabus Chordis eundem Sonum edentibus parvam imponat ac levem stipulam: alteram autem longius inde tentam pulset, videbit Chordam stipula onustam evidentissime una moveri. Es läßt sich auch eine andere Probe machen. Man hänge ein Geiginstrument, dessen Seyten nicht etwa gar zu sehr angespannet sind, nahe zu einer Orgel; so wird man, wenn die Töne, welche die leeren Seyten des Geiginstruments haben, auf der Orgel berühret werden, zu gleicher Zeit die leeren Seyten auch, obwohl unberührt, mitklingen hören, oder wenigst eine starke Bewegung derselben bemerken. Oder man geige auf einer nicht zu stark bezogenen, und etwas tief gestimmten Geige das (g) mit dem dritten Finger auf der (D) Seyte; so wird sich die leere (G) Seyte gleich selbst bewegen.

sie unten anzeigen werde, gut genommen und recht aus der **Violin**, so zu reden, heraus gezogen werden; so wird man zu gleicher Zeit die Unterstimme in einem gewissen betäubten und schnarrenden Laut gar deutlich hören: sind die Töne hingegen nicht rein gegriffen, und einer oder der andere nur um ein bißchen zu hoch oder zu tief; so ist auch die Unterstimme falsch. Man versuche es mit Geduld: und wer sich gar nicht darein finden kann, der spiele anfangs auch die schwarze Grundnote, und nähere die Geige dem Gehör, so wird er bey dem Abspielen der zwo oberen Noten eben diese untere schwarze Note dazu schnarren hören. Je näher man die **Violin** an das Ohr hält, je mehr darf man den Strich mässigen. Vor allem aber muß die **Violin** gut bezogen und rein gestimmet seyn. Hier sind einige Proben davon. Man sieht daraus wie gewaltig der **harmonische Dreyklang** (trias harmonica) ist. Z. E. Wenn die zwo Noten eine **kleine Terze** von einander abstehen; so hört man unten die **grosse Terz** oder **Decime** darzu: Es macht also einen wohl zusammenstimmenden **Dreyklang.**



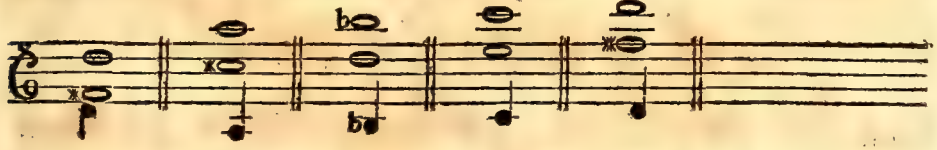
Wenn hingegen die zwo Noten eine **grössere Terze** betragen; so hört man die **Octav** zur untern Note.



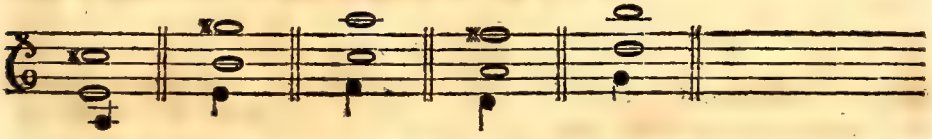
Stehen die 2. Töne eine **natürliche Quart** von einander; so höret man zur untern Note die **Quint.**

Sind

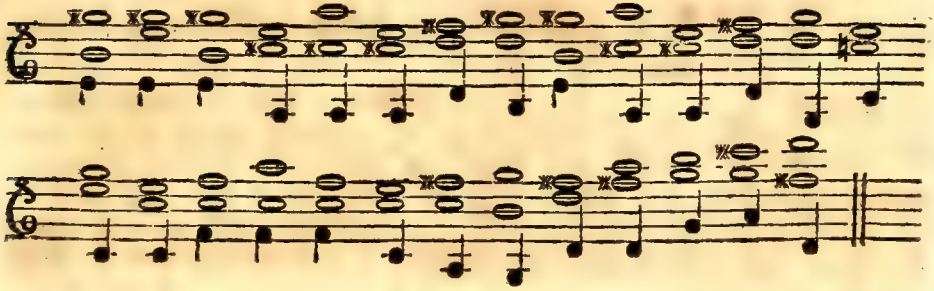
Sind die zwo Noten um eine kleine Sechſte von einander, ſo höret man die gröſſere Terz, oder Decime.



Bey der gröſſern Sechſte klinget unten die Quint.



Man höret es noch deutlicher, wenn man einige Doppelgriffe gleich nach einander nimmt: denn da fällt die Abänderung dieſer ſchnarrenden Töne mehr in die Ohren. Z. E.



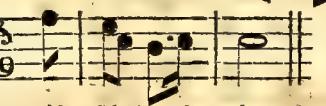
Das neunte Hauptstück.

Von den Vorschlägen, und einigen dahin gehörigen Auszierungen.

§. 1.

Die Vorschläge sind kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind von der Natur selbst dazu bestimmet die Töne mit einander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen. Ich sage: von der Natur selbst. Denn es ist unlaugbar, daß auch ein Bauer sein Bauernlied etwa also mit Vorschlägen

schliesset: da es doch im Grunde nur so heißt:



Die Natur selbst reißt ihn mit Gewalt dahin. Gleichwie oft der einfältigste Bauer in Figuren und Schlüssen redet, ohne es selbst zu wissen. Die Vorschläge sind bald Dissonanten (*a*); bald sind sie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines schläfrigen Satzes; und endlich sind sie dasjenige, was den Vortrag zusammen hänget.

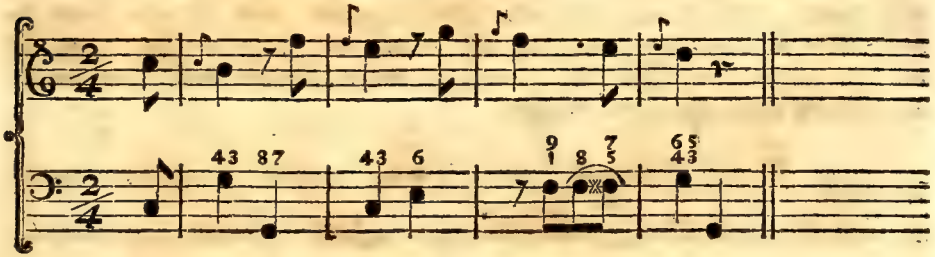
Es ist demnach eine Regel ohne Ausnahme: **Man trenne den Vorschlag niemal von seiner Hauptnote, und nehme sie allezeit an einem Bogenstriche.**

(*a*) Wer nicht weis, was ein Dissonant ist; dem will ich es sagen: ja ich darf ihm nur die Consonanten nennen. Die Consonanten sind der Einklang, die grössere Terz und auch die kleinere, die Quint, die Sechste und die Octav. Die Dissonanten sind alle die anderen Intervallen die man im §. 5. des dritten Hauptstückes nachsehen mag. Die Abtheilung der Consonanten und Dissonanten, und alles übrige gehört zu der Setzkunst.

ſtriche. Daß aber die nachfolgende, und nicht die vorausſtehende Note zu dem Vorſchlage gehöre, wird man wohl aus dem Worte, Vorſchlag, ſchon ſelbſt abnehmen.

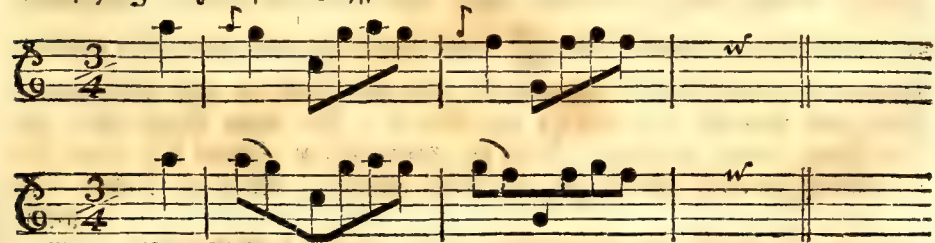
§. 2.

Es giebt abſteigende und aufſteigende Vorſchläge, die aber beyde auch in anſchlagende und durchgehende getheilet werden. Die abſteigenden Vorſchläge ſind die natürlichſten, weil ſie die wahre Natur eines Vorſchlags nach den richtigſten Compoſitionsregeln haben. Z. E.

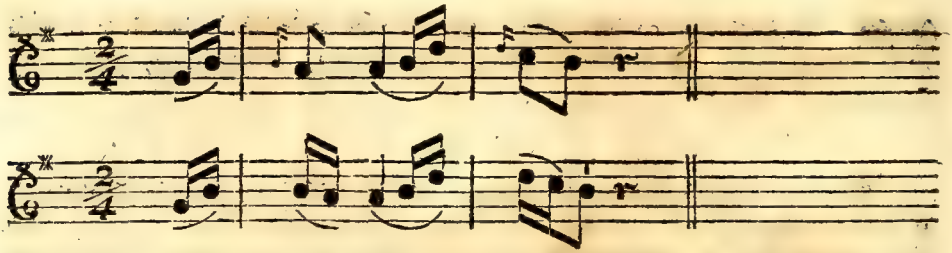


§. 3.

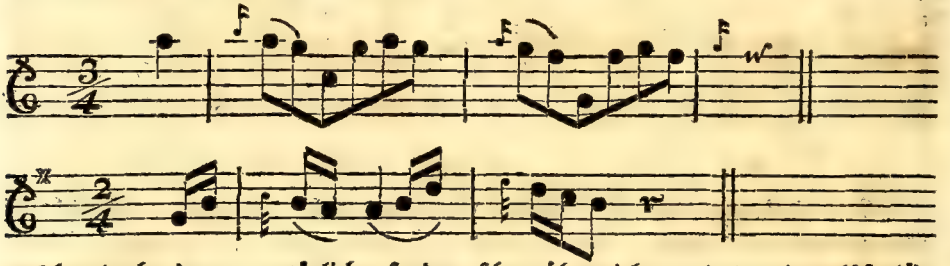
Die abſteigenden Vorſchläge ſind aber auch zweyerley: nämlich die langen und die kurzen. Der langen ſind wieder zwo Gattungen, davon eine länger als die andere iſt. Wenn der Vorſchlag vor einer Viertheilnote, Achttheilnote oder Sechzehntheilnote ſtehet, ſo iſt er ſchon ein langer Vorſchlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt. Man hält alſo den Vorſchlag die Zeit, ſo der halbe Theil der Note beträgt; nachdem aber ſchleift man die Note ganz gelind daran. Was die Note verliert bekömmt der Vorſchlag. Hier ſind Beyſpiele:



Wird alſo geſpielet.



Man könnte freylich alle die **abſteigenden Vorſchläge** in groſſe Noten ſetzen und in den Tact austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeſchriebene Vorſchläge ſind, oder der alle Noten zu verkräuſeln ſchon gewohnet hat, wie ſieht es alsdann ſowohl um die **Melodie** als **Harmonie** aus? Ich wette darauf ein ſolcher ſchenket noch einen langen **Vorſchlag** darzu und ſpielt es alſo:



welches doch nimmer natürlich, ſondern ſchon übertrieben und verwirret läßt (*b*). Es iſt nur ſchade, daß Anfänger ſo leicht in dieſen Fehler verfallen.

§. 4.

Die **zwote Art der langen Vorſchläge**, die man die **längern Vorſchläge** nennen mag, findet man erſtlich bey punctierten Noten; **zweytens**, bey halben Noten, wenn ſie im $\frac{3}{4}$ Tacte gleich Anfangs ſtehen, oder wenn im Zweyviertheil oder Viervierteiltacte nur eine oder höchſtens zwo vorkommen, davon eine mit dem **Vorſchlage** bemerket iſt. In dieſen Fällen wird der **Vorſchlag** länger gehalten. Bey den **punctierten Noten** hält man den **Vorſchlag** ſo lang, als die Zeit der Note austrägt; anſtatt des Punets hingegen

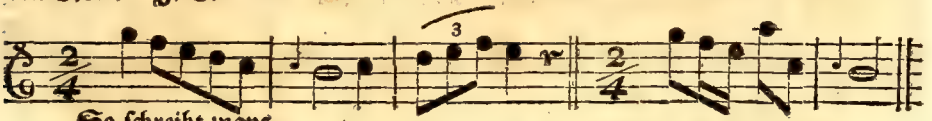
(*a*) Neu defis Operæ, neve immoderatus abundes. Horat. Lib. III. Sat. V.

gegen nimmt man erſt den Ton der Note, doch ſo, als wenn ein Punct dabey ſtünde: denn man erhebt den Bogen, und ſpielt die letzte Note ſo ſpät, daß durch eine geſchwinde Abänderung des Strichs die darauf kommende Note gleich daran gehöret wird. Z. E.

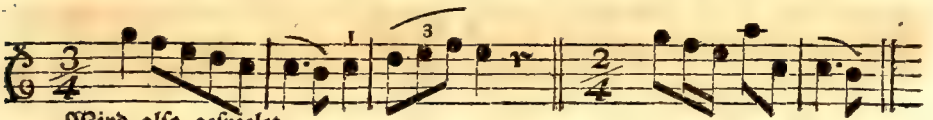
So wird es geſchrieben.

Es wird alſo geſpielet.

Wenn man aber eine halbe Note, bey den oben angemeckten zweenen Zufällen, mit dem **Vorſchlage** abſpielen will; ſo bekömmt der **Vorſchlag** drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erſt den Ton der halben Note. Z. E.



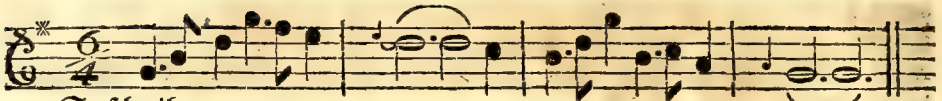
So ſchreibt mans.



Wird alſo geſpielet.

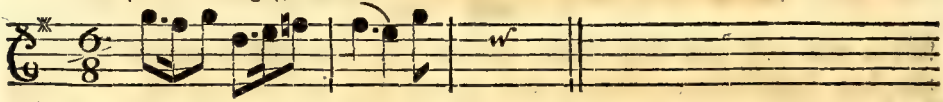
§. 5.

Es giebt noch andere Fälle wo man den **längern Vorſchlag** braucht, die aber alle unter die Spielart der punctierten Noten gehören. Z. E. im $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte ſind oft zwo Noten auf einem Tone an einander gebunden, deren die vordere einen Punct nach ſich hat. In ſolchem Falle wird der **Vorſchlag** die ganze Zeit ausgehalten, welche die Note ſammt dem Puncte beträgt. Z. E.



So ſchreibt mans.

Und ſo wird es geſpielet.



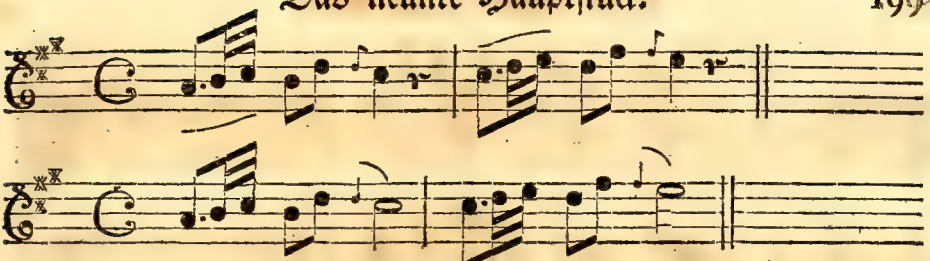
Eben auf dieſe Art hält man im folgenden Beyſpiele den **Vorſchlag** durch das ganze erſte Viertheil aus, und beym zweyten Viertheile nimmt man erſt die Hauptnote und ſpielt die übrigen gleich daran fort. Dieß läßt ſich aber bey halben Noten nicht allemal thun, wie wir bey den **kurzen Vorſchlägen** ſehen werden.

So wird es geſchrieben.

So wird es geſpielet.

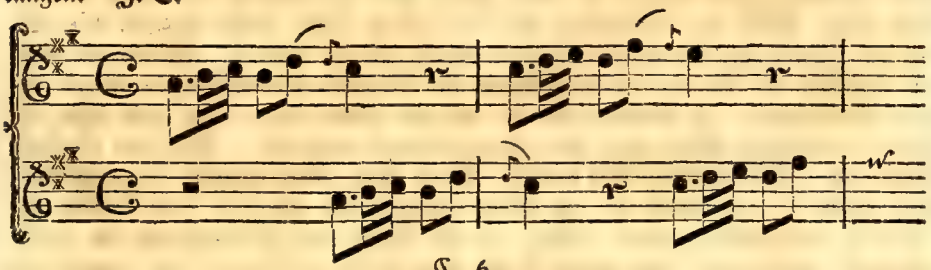
Und manchmal ſteht eine **Sospir** oder oft gar eine **Pauſe** da, wo man doch noch die Note hören ſollte. Wenn es nun der Componiſt dabey verſehen hat; ſo muß der Violiniſt gleichwol geſcheider ſeyn, und den **Vorſchlag** ſo lang aushalten als die folgende Note gilt, bey der Pauſe aber erſt in den Ton der Note einfallen. Z. E.

So



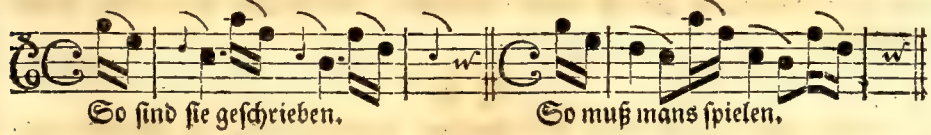
So soll man es schreiben, und auch so spielen.

Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Composition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu; und diese meine Lehre verstehet sich hauptsächlich, wenn man allein spielet: denn in Stücken von mehr Stimmen könnte es der Componiste wegen der Fortschreitung der Unterstimme oder Mittelstimme eigentlich also verlangen. Z. E.



§. 6.

Die langen Vorschläge entspringen aber nicht allemal aus der vorher gehenden Note. Sie werden auch frey angestossen. Z. E.



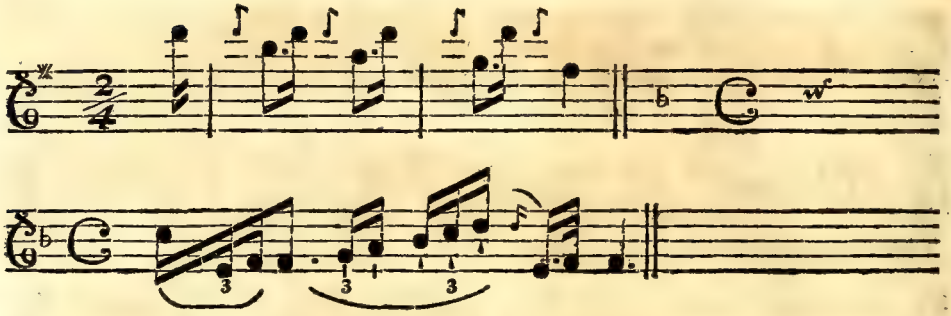
So sind sie geschrieben. So muß mans spielen.

§. 7.

Sie kommen auch nicht allezeit vom nächsten Tone; sondern aus allen Stuffen. Und da machen sie (c) die Figur des Aufenthals im vorigen Tone.

§. 8.

(c) Dieß ist zwar Figura retardationis. Das erste Beyspiel ist aber auch eine Wiederholung, die man unter die Figuren der Redekunst zehlet und mit ihrem rechten Name Anaphora heißt.



§. 8.

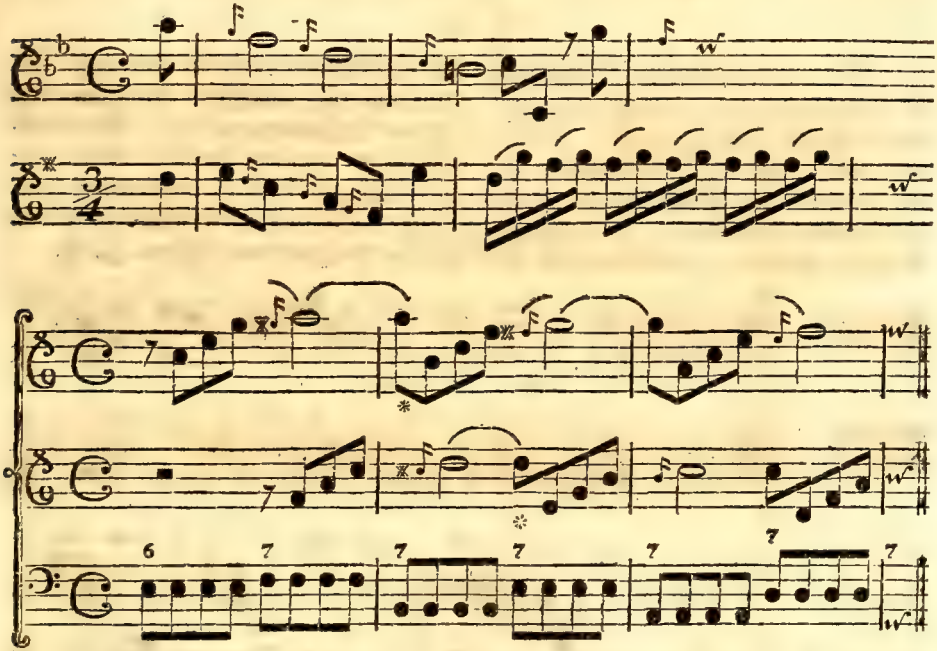
Vor allem muß man beobachten: erstlich, daß man bey den absteigenden Vorschlägen niemal die leere Seyte zum Vorschlag brauche: sondern daß man, wenn ein Vorschlag auf eine solche fällt, selben allemal mit dem vierten Finger auf der neben liegenden tiefern Seyte nehme. Zweytens muß die Stärke des Tones bey den langen und längern Vorschlägen allezeit auf den Vorschlag; die Schwäche aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mässigung des Bogenstriches geschehen. Auch die Stärke muß eine Schwäche vor sich haben. Man kann einen langen Vorschlag, von denen hier die Rede ist, gar leicht etwas weich anstossen, den Ton an der Stärke geschwind wachsen lassen, in der Mitte des Vorschlags die gröste Stärke anbringen, und alsdann die Stärke so verliehren, daß letztlich die Hauptnote ganz piano darein schleift. Absonderlich aber hüte man sich bey der Hauptnote mit dem Bogen nachzudrücken. Man muß nur den Finger, mit dem der Vorschlag gemacht wird, aufheben, den Bogen aber gelind fortgehen lassen.

§. 9.

Nun giebt es auch kurze Vorschläge, bey denen aber die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen. Man braucht diesen kurzen Vorschlag, wenn mehr halbe Noten nach einander kommen, deren iede mit einem Vorschlagnötchen bezeichnet ist; oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen ist, die aber in einer solchen Passage stecket, welche gleich von einer zweyten Stim-

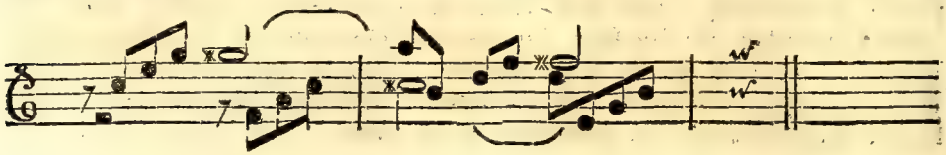
me

me in der höhern Quarte oder in der tiefern Quinte nachgeahmet wird; oder wenn man sonst vorsieht, daß durch einen langen Vorschlag die Regelmässige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidiget würden; und endlich wenn in einem Allegro, oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten Stuffenweise, oder auch Terzweise nacheinander absteigen, deren iede einen Vorschlag vor sich hat; in welchem Falle man den Vorschlag schnell wegspielet, um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen. Hier folgen die Beyspiele, wo der Vortrag mit langen Vorschlägen viel zu schläferig klingen würde.



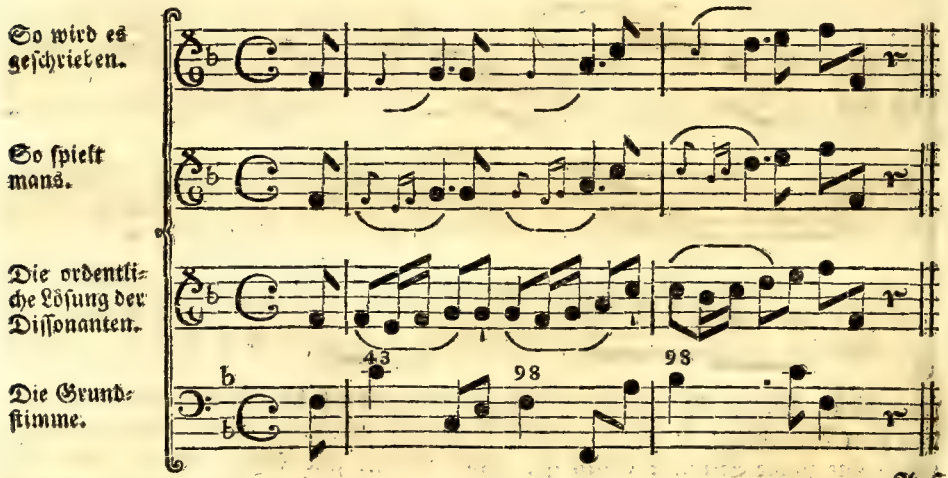
Bey diesen Septbindungen sollte man zwar allezeit erst bey der Achttheilnote (*) von dem Vorschlage in die Hauptnote einfallen, wie §. 5. gesagt worden: allein wenn eine zwote Stimme dabey ist, gefällt es mir gar nicht. Denn, erstlich, fällt die Septime erst mit der Grundnote ein, und hat ihre rechte Vorbereitung nicht; obwohl etwa einer sagen möchte: das Gehör werde durch das Se-

mitonium des Vorschlags betrogen, und durch diesen Aufenthalt, als ein zierliche Suspension dennoch schon vergnüget. Zweytens fallen die Töne im ersten halben Theile des Tactes so widrig zusammen, daß, wenn es nicht recht geschwind weggespielet wird, die Dissonanze dem Gehör unerträglich ist. Z. E.



§. 10.

Die aufsteigenden Vorschläge sind überhaupts nicht so natürlich, als die absteigenden; sonderheitlich die, welche aus dem nächsten, und zwar aus einem ganzen Tone herfliessen: weil sie meistens Dissonanten sind. Wer weis aber nicht, daß die Dissonanten nicht aufwärts, sondern abwärts müssen gelöset werden? (*d*) Man handelt demnach sehr vernünftig, wenn man einige Zwischennötchen dazu spielet, die durch die richtige Auflösung der Dissonanten das Gehör vergnügen, und sowohl die Melodie als die Harmonie bessern. Z. E.



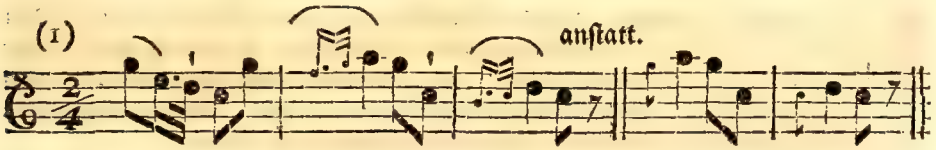
Auf

(*d*) Wenn der Baß oder die Grundstimme immer in einem Tone ruhet darf man freylich nicht so vorsichtig handeln, und man kann alle aufsteigende Vorschläge anbringen.

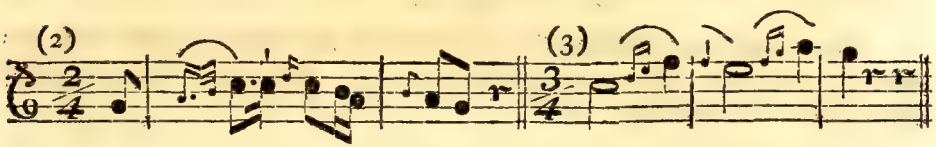
Auf diese Art fällt die Stärke auf die erste Note des Vorschlags, und die zwo kleinen Nötchen sammt der darauf folgenden Hauptnote werden gelind daran geschleifet, wie es schon §. 8. ist gelehret worden.

§. 11.

Man pflegt auch den **aufsteigenden Vorschlag** mit zwo Noten von der Terze zu machen und an die Hauptnote anzuschleifen, wenn auch gleich dem Ansehen nach der Vorschlag aus dem Nebentone herfliessen sollte. Diesen Vorschlag mit zwoen Noten heißt man den **Schleifer**. Z. E.



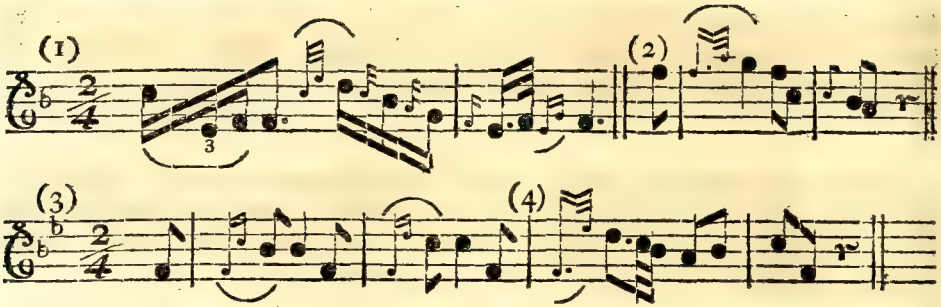
Der Schleifer wird aber meistes zwischen zwo entfernten Noten angebracht.



Die erste und punctierte Note wird stärker angegriffen und lange ausgehalten, die zwote abgekürzte aber in der möglichsten Kürze mit der Hauptnote stille daran geschleifet. Man machet den Schleifer aber auch mit gleichen Noten, wie wir im Beyspiele (3) sehen. Doch fällt auch hier die Stärke auf die erste der zwo Vorschlagnoten.

§. 12.

Man kann auch aus dem nächsten Tone einen **Vorschlag mit zwo Noten** machen, wenn man den über der Hauptnote stehenden Ton dazu nimmt. Aus dieser Art der aufsteigenden Vorschläge entstehen die sogenannte **Anschläge**, die auch so gar die entfernte Note wiederholen, und dann erst den über der Hauptnote stehenden Ton gelind ergreifen, und beede an die Hauptnote anschleifen. Hier sind die Beyspiele.

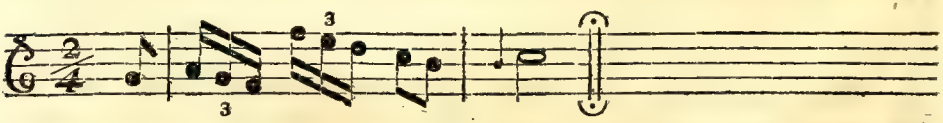


Es ist aber wohl zu merken, daß der **Anschlag** mit zwo gleichen Noten in den Beyspielen (1) und (3) schwach angespielt und nur die Hauptnote stark vorgetragen werde; da im Gegentheile bey dem punctierten **Anschlage** in den Beyspielen (2) und (4) die punctierte Note stärker angespielet, lange ausgehalten, und die kurze mit der Hauptnote schwach daran geschleifet wird.

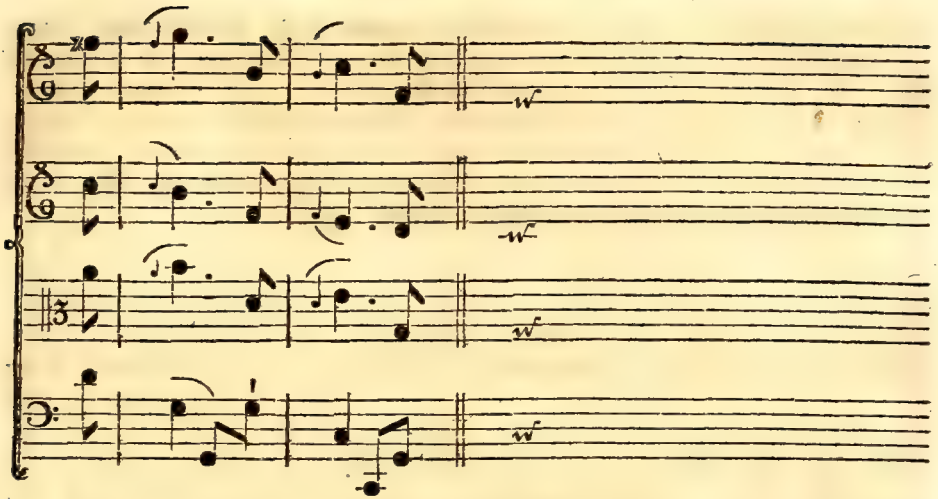
§. 13.

Wenn man den **aufsteigenden Vorschlag** nur mit einer Note und aus dem nächsten Tone nehmen will; so klingt es gut, wenn er gegen der Hauptnote einen halben Ton beträgt. Z. E.

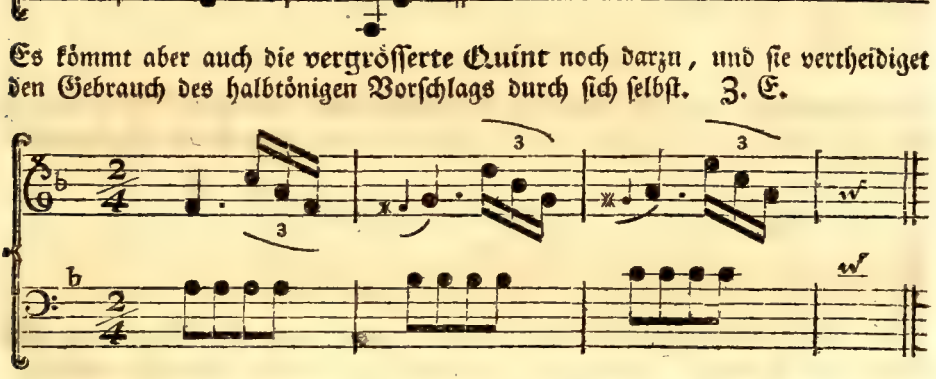
Deßwegen läßt es sehr gut bey einer Schlußnote. Z. E.



Und die **grosse Septime**, mit der **Secund** und **Quart** begleitet, spricht dem aufsteigenden halbtönigen Vorschlage das Wort, und macht einen guten Eindruck in den Gemüthern der Zuhörer; absonderlich wenn die Vorschläge bey den übrigen Stimmen auch allemal hingesetzet sind, und bey dem Abspielen genau beobachtet werden. Z. E.



Es kömmt aber auch die **vergrösserte Quint** noch darzu, und ſie vertheidiget den Gebrauch des halbtönigen Vorſchlags durch ſich ſelbſt. Z. E.

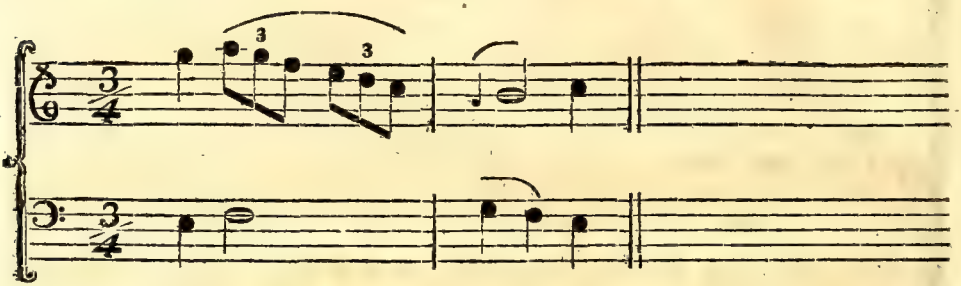


Man vergeſſe aber nicht daß die Stärke auf den Vorſchlag, die Schwäche aber auf die Hauptnote fallen muß. Wovon die Art des Vortrags §. 8. iſt gelehret worden.

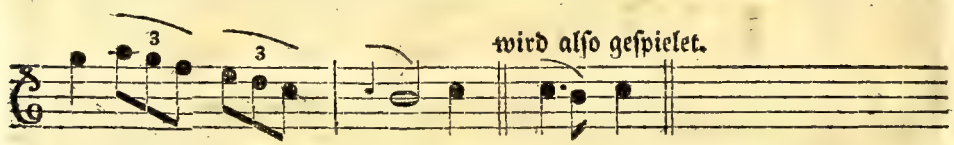
§. 14.

Die **Vernunft** und das **Ohr** überzeugen uns alſo, daß ein aus dem Nebentone herflieſſender und aufſteigender **töniger** und **langer Vorſchlag** platt weggeſpielet nicht allezeit, der **halbtönige** aber allemal gut ſey: weil er, er flieſſe aus der **gröſſern Terze**, aus der **dreytönigen Quarte**, oder aus der ver-

gröſſerten Sechste, allezeit oder durch die vergröſſerte Quint, oder durch die vergröſſerte Secund, oder durch die groſſe Septime ſich regelmäſſig löſet. Derjenige leget demnach ſeine ſchlechte Einſicht in die Regeln der Setzkunſt an Tag, welcher in ſeiner Compoſition einen aufſteigenden ganztönigen Vorſchlag in einer ſolchen Paſſage anbringet, die ihn auf das allernatürlichſte von oben herab führet, und wo ein ieder, ohne daß es hingezeichnet iſt, ſchon ſelbſt einen abſteigenden Vorſchlag machen würde. Z. E.



Heißt das nicht den aufſteigenden Vorſchlag recht ungeſchickt (ſo zu reden) bey den Haaren herbey ziehen? da es doch der Natur gemäß alſo heiſſen muß.



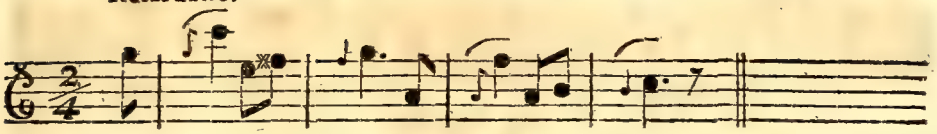
Denn die Vorſchläge ſind nicht erdacht worden, um eine Verwirrung und Härte des Vortrags anzurichten; ſie ſollen ihn vielmehr ordentlich zuſammen verbinden und eben dadurch gelind, ſingbarer und dem Gehör angenehmer machen.

§. 15.

Die aufſteigenden Vorſchläge werden auch ſehr oft aus entfernten Tönen hergeholet, wie bey den abſteigenden Vorſchlägen geſchieht, wovon §. 7. geſprochen worden. Hier iſt ein Beyſpiel.

Retar-

Retardatio.



Anaphora.

Auch hier fällt die Stärke allemal auf den Vorschlag, und wird nach der im §. 8. gegebenen Lehre gespielet.

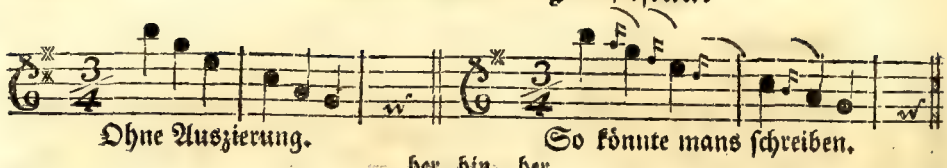
§. 16.

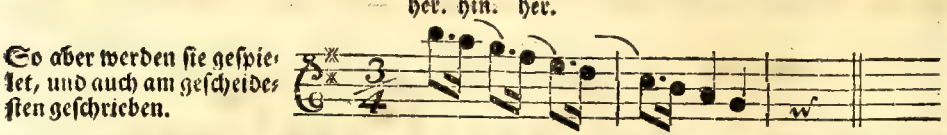
Dieß waren nun lauter **anschlagende Vorschläge**, die der **Componist** anzeigen muß, oder wenigstens soll und kann: wenn er sich anders eine vergnügliche Hofnung eines guten Vortrags seiner niedergeschriebenen Stücke machen will. Und bey allem dem wird manche gute Composition oft elendig gemartert. Nun kommen wir auf die durchgehenden **Vorschläge**, **Zwischenschläge** und andere dergleichen Auszierungen, bey denen die **Stärke** auf die **Hauptnote** fällt, und die selten oder gar nicht von den Componisten angezeiget werden. Sie sind also solche Auszierungen, die der **Violinist** nach seiner eigenen gesunden Beurtheilungskraft am rechten Orte muß wissen anzubringen. Hier folgen sie.

§. 17.

Die ersten sind die **durchgehenden Vorschläge**. Diese **Vorschläge** gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote in welche sie abfallen, sondern sie müssen in der Zeit der vorhergehenden Note gespielet werden. Man könnte freylich ihren Vortrag durch kleine Nötchen bestimmen; allein es würde etwas sehr neues und ungewöhntes seyn. Der es ausdrücken will, setzet es schon in richtig eingetheilten Noten hin. Man pflegt diese **durchgehende Vorschläge** bey einer Reihe Noten anzubringen, die eine **Terze** von einander abstehen. Z. E.

Ohne

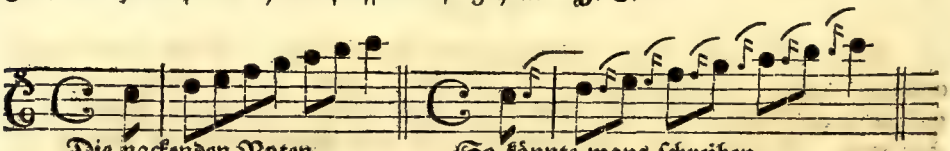


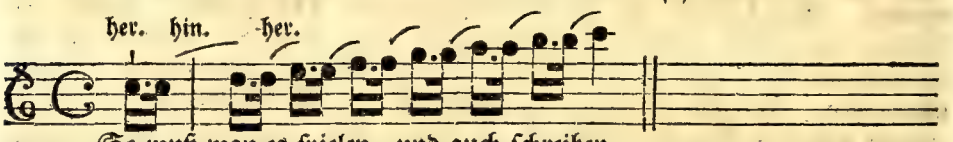


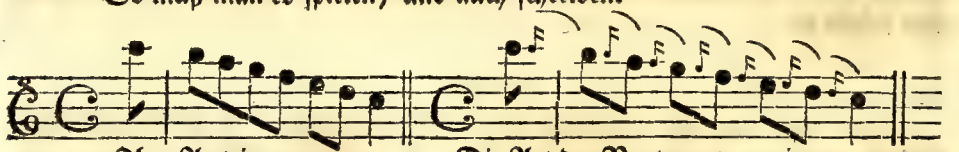
Die Sechzehntheilnote wird ganz gelind und ſtill ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Achttheilnote.

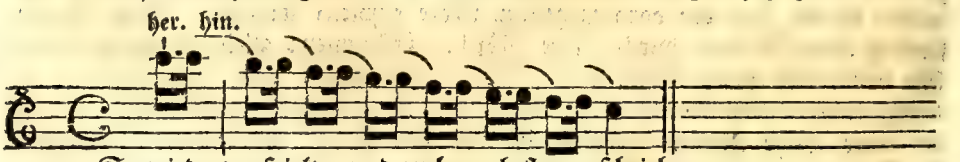
§. 18.

Man kann die durchgehenden Vorſchläge auch bey den Noten anbringen, die hinauf oder herab ſtuffenweiſe gehen. Z. E.





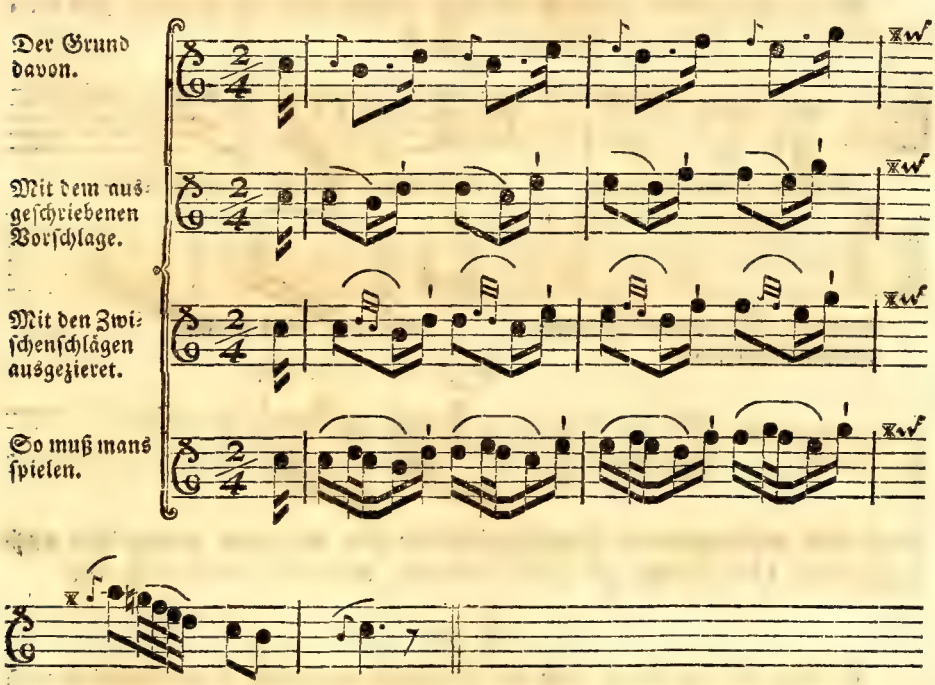




§. 19.

§. 19.

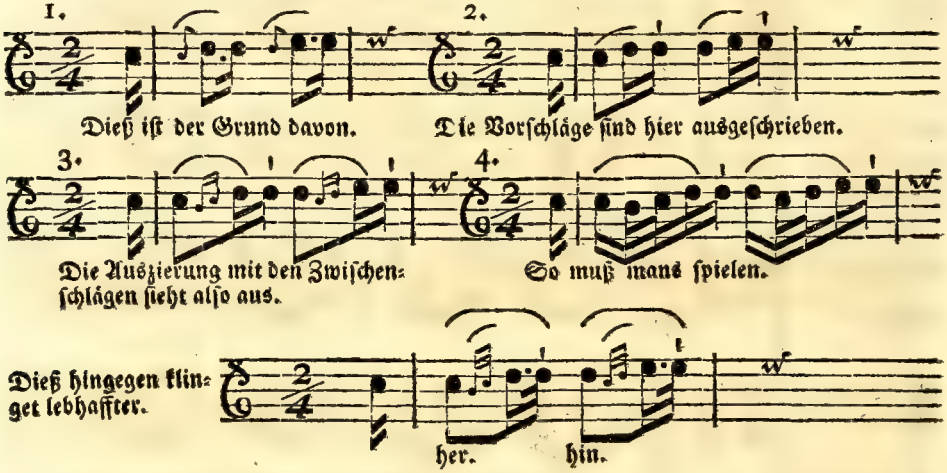
Unter die durchgehenden Vorschläge gehören auch jene willkührliche Auszierungen, die ich übersteigende und untersteigende Zwischenschläge nennen will. Sie gehören zwischen den Vorschlag und die Hauptnote, und fallen ganz gelind von dem Vorschlage auf die Hauptnote ab. Man sehe ihre Gestalt und ihr ganzes Herkommen. Hier sind die absteigenden.



Wenn mans nun aber noch besser und recht lebhaft spielen will: so muß man die erste Note iedes Viertheils stark angreiffen, die übrigen Noten gelind darein schleifen, die vorletzte Note punctirt und die letzte späth; iedes Viertheil aber an einem Bogenstriche nehmen. Z. E.

§. 20.

Die aufſteigenden Zwiſchenſchläge werden eben alſo geſpielet, und man hat das nämliche dabey zu beobachten. Z. E.

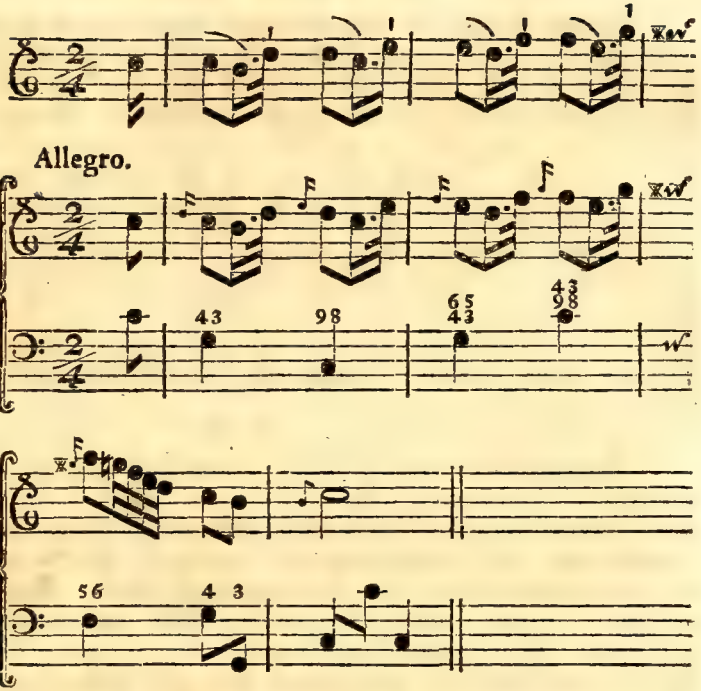


Daß dieſe aufſteigenden Zwiſchenſchläge dem um einen ganzen Ton aufſteigenden Vorſchlage zur Hülfe kommen, weis man aus dem §. 10.

§. 21.

Es liegt klar zu Tage, daß ein Violiniſt wohl muß zu unterſcheiden wiſſen, ob, und was für eine Auszierung der Componiſt ſchon ausgeſetzet hat? und ob er noch eine, oder was für eine Auszierung er noch anbringen kann? wir ſehen es Sonnenklar in den Beyſpielen des 19. und 20. Paragraphs. Denn wie ſchlecht würde es klingen, wenn der Violiniſt den vom Componiſten ſchon hingeſetzten und in den Tact eingetheilten Vorſchlag noch mit einem abſteigenden langen Vorſchlage beehren wollte. Es heißt z. E.

Es



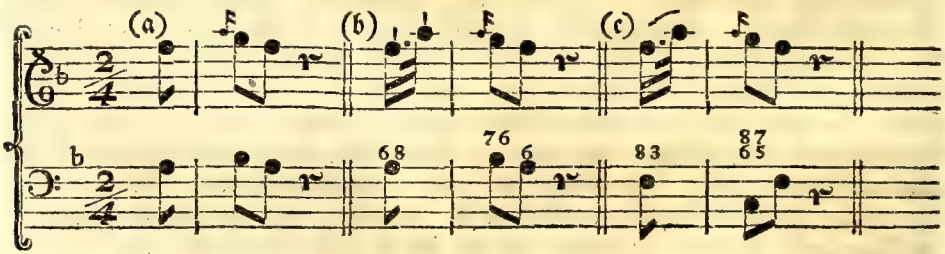
Es wird aber etwa dieſe unnöthige Auszierung angebracht. Doch, man verſtehe mich wohl, ich rede von einem langen Vorſchlage, auf den die Stärke des Tones fällt.

Hier können iene ungeſchickte Spieler, die alle Noten verkräuſeln wollen, die Urſache einſehen, warum ein vernünftiger **Componiſt** ſich ereifert, wenn man ihm die ſchon ausgeſetzten Noten nicht platt wegſpielet. In dem gegenwärtigen Beyſpiele ſind die **abſteigenden Vorſchläge** ſchon niedergeſchrieben und in den Tact eingetheilet. Sie ſind **Diſſonanten** die ſich ſchön und ordentlich auflöſen, wie wir aus der Unterſtimme und aus den darüber geſetzten Zahlen ſehen, die man mit ihrem rechten Namen die **Signaturen** nennet. Wer greift es nun nicht mit Händen, daß es ſehr elend läßt, wenn man das natürliche mit noch einem langen **Vorſchlage** verderbet? wenn man den **Diſſonanten**, der vorher ſchon regelmäſſig vorbereitet iſt, ausläßt, und eine andere ungereimte Note dafür ergreift? ja wenn man gar die **Stärke** des Tones auf den unnöthig dazu kommenden **Vorſchlag** wirft, den **Diſſonanten** aber ſammt der Auflöſung erſt ſtill daran ſchleifet; da doch der **Diſſonant** ſtark klingen, und ſich bey der Auflöſung nach und nach erſt verlieren ſolle?

Allein was kann der Schüler dafür, wenn es sein Lehrmeister selbst nicht besser verstehet, und wenn der Lehrmeister selbst auf gut Glück in den Tag hinein spielet ohne zu wissen was er thut? Und dennoch will oft noch dazu ein solcher gerathewohl Spieler ein **Componist** heissen. Genug! man mache keine, oder nur solche Auszierungen die weder die **Harmonie** noch **Melodie** verderben. Und in Stücken, wo mehr als einer aus der nämlichen Stimme spielen, nehme man alle Noten so, wie es der **Componist** vorgeschrieben hat. Man lerne endlich einmal gut lesen, bevor man mit Figuren um sich werffen will: denn mancher kann ein halbes Dutzend **Concerte** ungemein fertig und sauber wegspielen; kömmt es aber dazu, daß er etwas anders gleich von der Faust weggeigen solle, so weis er nicht drey Tacte nach des **Componisten** Meinung vorzutragen: wenn gleich der Vortrag auf das genaueste bestimmet ist (*e*).

§. 22.

Es giebt noch einige in dieses **Hauptstück** gehörige Auszierungen, deren ich eine den **Ueberwurf**, die andere einen **Rückfall** oder **Abfall**, die dritte den **Doppelschlag**, die vierte den **Halbtriller** und die fünfte den **Nachschlag** nennen will. Der **Ueberwurf** ist eine Note, die vor dem **Vorschlage** an die vorhergehende Note ganz still angeschleifet wird. Dieser **Ueberwurf** wird allezeit in die Höhe, bald in den nächsten Ton, bald in die **Terz**, **Quart**, u. s. f. auch noch in andere Töne gemacht. Man braucht ihn, theils den **aufsteigenden Vorschlag** dadurch mit dem **absteigenden** als dem bessern **Vorschlage** zu verwechseln; theils aber eine Note dadurch singbarer, theils lebhafter zu machen. Z. E.



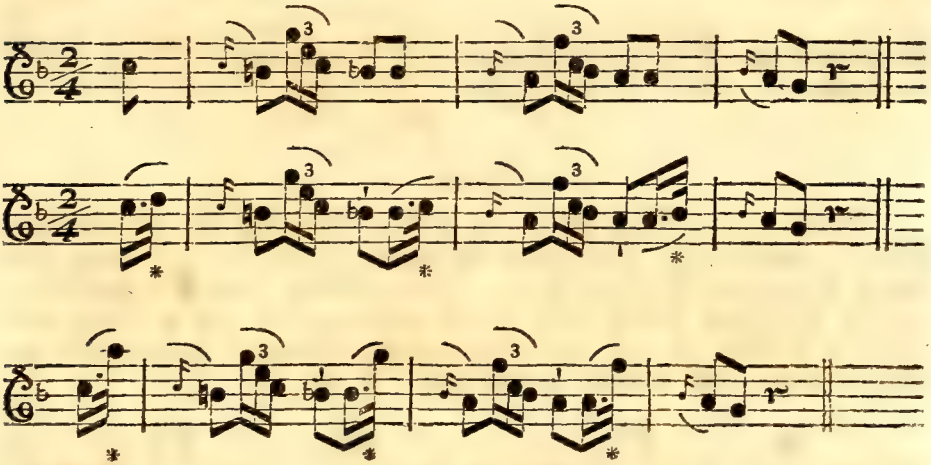
Das

(*e*) Ich eifere für die Reinigkeit des Vortrags: man nehme mirs also nicht übel, daß ich die Wahrheit rede. Quid verum atque decens curo, & rogo, & omnis in hoc sum. Horat.

Das Beyſpiel (a) zeiget uns den abſteigenden Vorſchlag an. Im Beyſpiele (b) ſehen wir, daß der Vortrag lebhafter und im Beyſpiele (c), daß er ſingbarer wird: überhaupts aber wird man auch bey veränderter Unterſtimme in (b) die regelmäſſige Vorbereitung der **Septime**, und bey (c) die Vorbereitung der **Sechſte** finden.

§. 23.

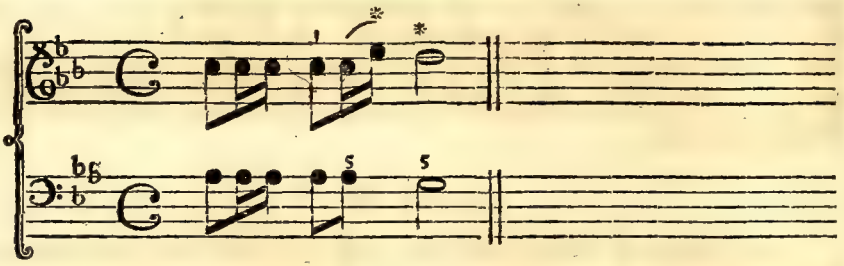
Man kann den **Ueberwurf** aber auch in den nächſten, und auch in andere entfernte Töne machen. Ich will einige Beyſpiele herſetzen (*).



§. 24.

Der **Ueberwurf** will mir hingegen gar nicht gefallen, wenn die Oberſtimme mit der Grundſtimme aus der **gröſſern Terze** in die **reine Quint** geht. Denn hieraus entſtehen zwo **Quinten**, die doch aus der guten Muſik verbannet ſind. Z. E. *

Adagio.

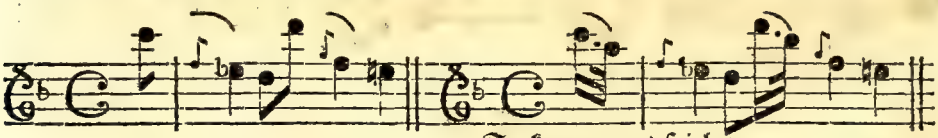


Ein recht langer Vorschlag vom (e) in die halbe Note (d) kann es zwar in etwas verdecken.

So gefällt es mir aber besser.

§. 25.

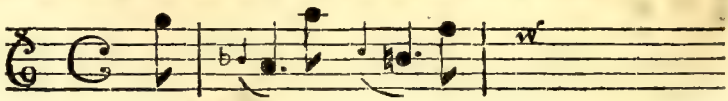
Gleichwie der **Ueberwurf** hinauf geht, so fällt eben bey der nämlichen Note der **Rückfall** oder **Abfall** gegen die darauf folgende Note oder gegen den darauf kommenden Vorschlag herab. Dieß geschieht, wenn die unmittelbar vor dem Vorschlage stehende Note so weit entfernet, oder auch so trocken und schläferig hingesetzet ist, daß man durch diese Auszierung die Figuren besser zusammen hengen, oder lebhafter machen muß. Z. E.



So kann mans spielen.

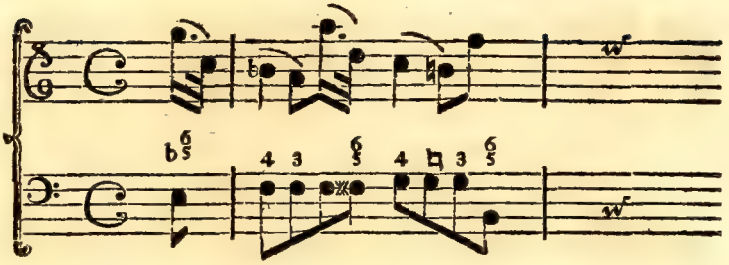
Man fällt auch auf die nächste Note ober dem **Vorschlage** herunter, oder gar auf die Note des **Vorschlages** selbst, um eine Vorbereitung des **Dissonanten** zu machen. Z. E.

Ohne Auszierung.

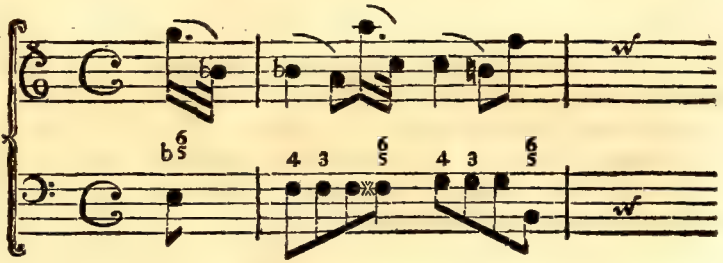


Mit

Mit dem Rückfalle auf die nächſte Note über dem Vorſchlage.

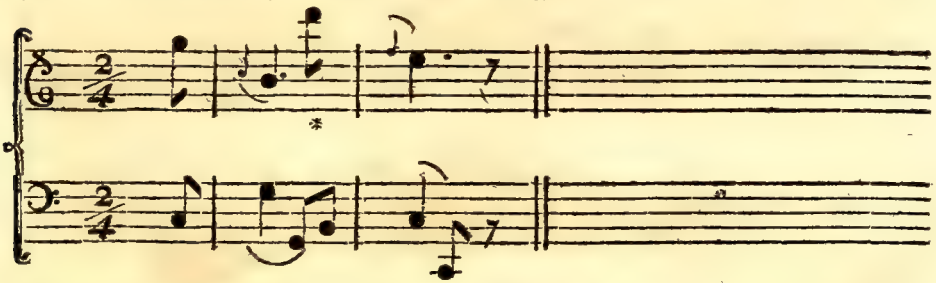


Mit dem Abfalle auf den Ton des Vorſchlags.



§. 26.

Einen Abfall auf den abſteigenden Vorſchlag ſelbſt kann man allezeit machen. Aber auf die nächſte Note über demſelben läßt es ſich nicht allemal thun. Es kömmt auf die Grundnote an. Z. E.



Wenn man bey der erſten Note einen Abfall in das (d) z. E. machen wollte, ſo wäre es zwar der Rückfall in den nächſten Ton über dem Vorſchlage; allein es würde zur Grundnote (c) ſehr elend klingen, und ſowohl Melodie als Harmonie verderben. Bey der zwoten

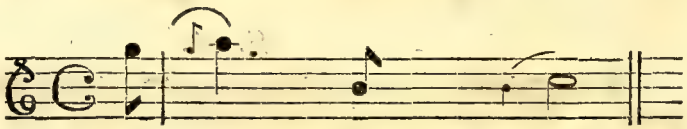
Note

Note, nämlich beym * (d), ist es hingegen ungemein gut: weil der Rückfall ins (g) zum Grundtone die Sechste machet. Da man nun um die Harmonie nicht zu verderben bey der ersten Note nicht in das (d), sondern ins (c), folglich in den Ton des Vorschlags fallen muß; so mag man auch bey der zwoten Note in die falsche Quint nämlich ins (f) herab gehen, um dadurch die Vorbereitung der reinen Quarte zu machen. Nun schliesse ein ieder selbst, ob nicht zur regulären Spielart oder die Einsicht in die Setzkunst, oder eine ungemein gute natürliche Beurtheilungskraft erfordert werde?

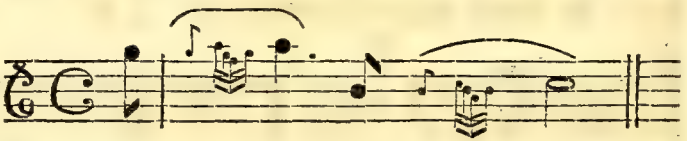
§. 27.

Der **Doppelschlag** ist eine Auszierung von vier geschwinden Nötchen, die zwischen dem aufsteigenden Vorschlage und der darauf folgenden Note angebracht, und an den Vorschlag angehenget werden. Die Stärke des Tones fällt auf den Vorschlag, bey dem **Doppelschlage** verliehret sich die Stärke, und die Schwäche kömmt auf die Hauptnote. Man sehe wie der **Doppelschlag** anzubringen ist in dem Beyspiele.

Ohne Auszierung.



Mit dem Doppelschlage.

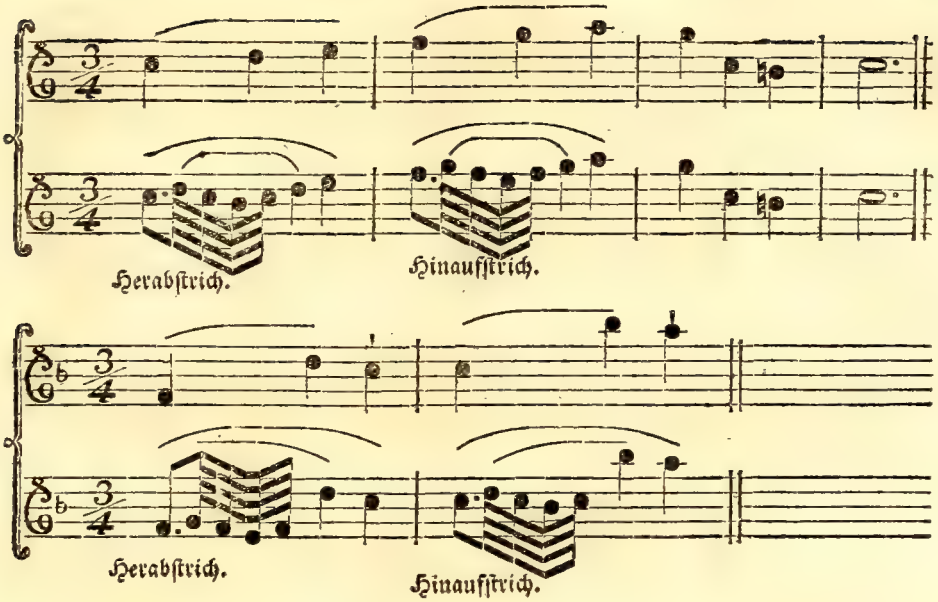


Und so wird es gespielet.

§. 28.

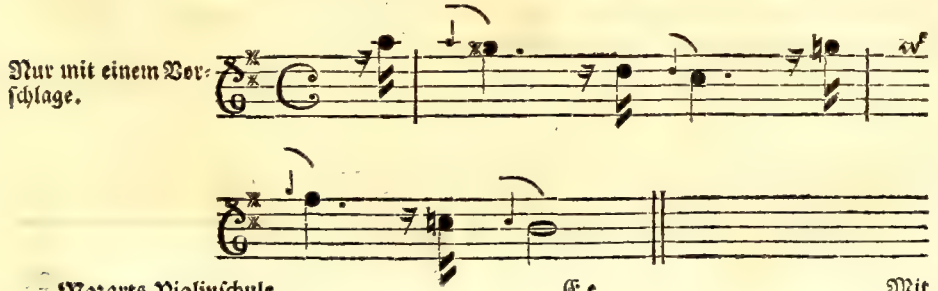
Der **Doppelschlag** kann aber auch zwischen zwo nahe beysammstehenden, oder zwischen entfernten Hauptnoten angebracht und beede Noten dadurch mit einander verbunden werden.

Her-

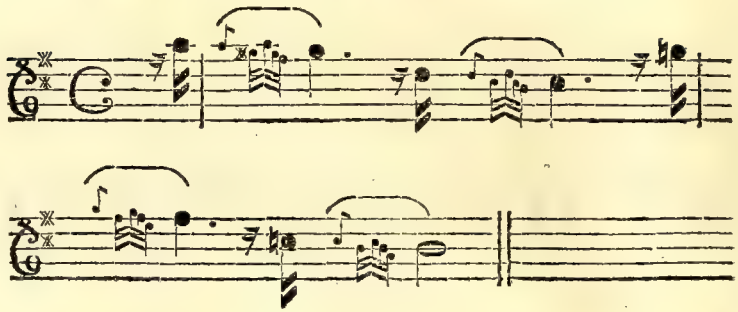


§. 29.

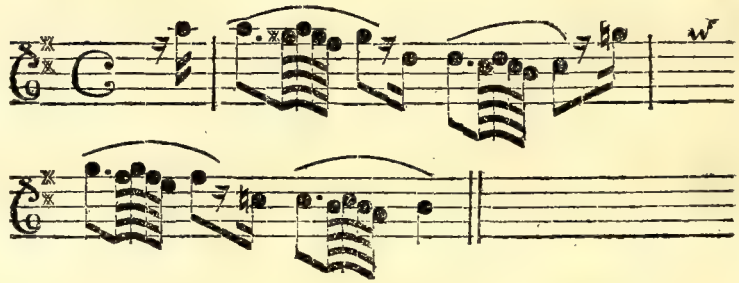
Schier eben ſo ſieht der **Halbtriller** aus; nur daß er umgekehret iſt. Er wird zwiſchen dem Vorſchlage und der Hauptnote, doch ſo geſchwind angebracht, daß er dem Anfange eines Trillers ganz ähnlich läßt; daher er auch den Namen hat. Die Stärke fällt auch hier auf den Vorſchlag; das übrige muß ſich im Tone verlieren. Hier iſt ein Beyſpiel.



Mit dem Halbtriller.

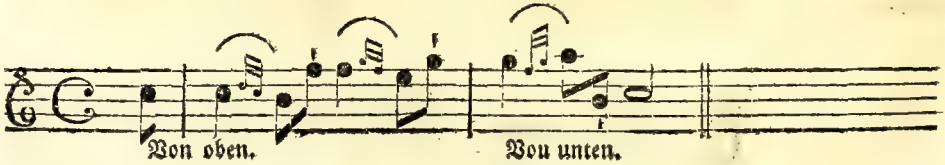


So muß mans spielen.



§. 30.

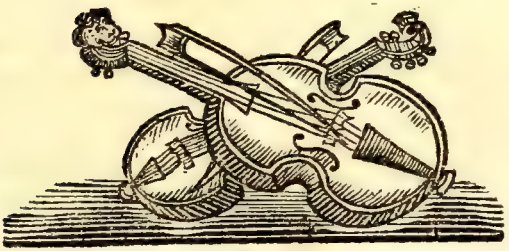
Nun will ich noch eine Art der hieher gehörigen Auszierungen beybringen, die ich Nachschläge nennen will. Es sind dieselben ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhänget, um den Vortrag lebhafter zu machen. Die erste, dieser zwo Noten wird aus dem nächsten höhern oder tiefern Tone genommen, und die zwote ist die Wiederholung des Haupttones. Beede Nötchen müssen sehr geschwind und erst am Ende der Hauptnote vor dem Eintritt in den folgenden Ton genommen werden. Z. E.



So

So wird es geſpielt.

Dieſe Nachſchläge, Zwiſchenſchläge, und alle die itzt beygebrachten durchgehende Vorſchläge, und Auszierungen müſſen keineswegs ſtark angeſtoſſen, ſondern gelinde an ihre Hauptnote angeſchleifet werden; wodurch ſie ſich auch von den anſchlagenden Vorſchlägen, bey denen man die Stärke anbringet, gänzlich unterſcheiden, und nur in dem allein mit ihnen übereinskommen; daß ſie in dem nämlichen Striche an die Hauptnote gezogen werden.



Das zehente Hauptstück.

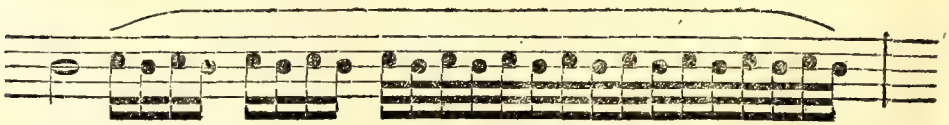
Von dem Triller.

§. 1.

Der **Triller** ist eine ordentliche und angenehme Abwechselung zweener nächsten Töne, die oder um einen ganzen, oder um einen halben Tone voneinander abstehen. Der **Triller** ist demnach hauptsächlich zweyerley: nämlich der mit der **grössern**, und mit der **kleinern Secunde**. Und ich kann nicht einsehen warum einige das Anschlagen der **kleinern Secunde** mit dem Wort **Trilleto** von dem Anschlagen der **grössern Secunde**, als dem **Triller** (trillo) unterscheiden wollen: da doch **Trilleto** nur einen kurzen **Triller**, **Trillo** aber allemal einen **Triller** anzeiget; er sey hernach vom ganzen oder halben **Tone** gemacht.

§. 2.

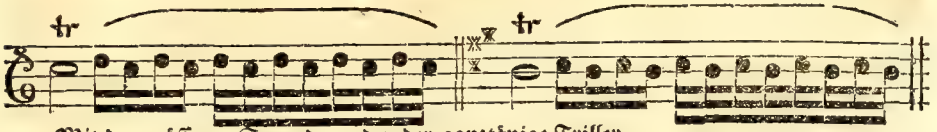
Daß man iene Note, bey der man einen **Triller** anbringen muß, mit einem kleinen (tr) Buchstaben bemerke, wissen wir aus dem **dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks**. Nun muß man den Finger, mit der man eine solche mit dem (tr) bezeichnete Note greift, stark niederdrücken; und mit dem nächsten Finger den über diese Note stehenden höhern ganzen oder halben Ton anschlagen, und wieder auf lassen, so, daß diese zween Töne immer wechselsweis gehöret werden. Z. E. tr Hier wird der erste Finger unverrückt und stark im (h) niedergehalten: der zweyte oder **trillierende** Finger aber wird ganz leicht in der puren (c) Note auf und niedergeschlagen; welches man ganz langsam also üben muß.



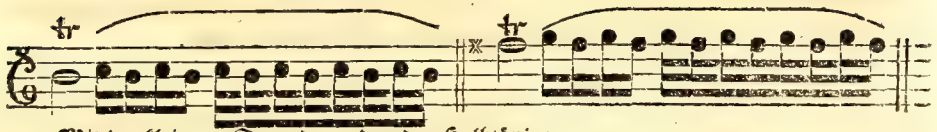
§. 3.

§. 3.

Da nun aber der Triller entweder mit der grössern oder mit der kleinern Secunde geschlagen wird; so hat man genau auf die Tonart des Stückes und die nebenbey vorkommenden Ausweichungen in die zufälligen Tonarten zu sehen. Es ist ein schändlicher Fehler, den manche haben, die nicht nur allein niemals dahin sehen, ob sie den Triller mit der grössern oder kleinern Secunde schlagen müssen; sondern die den Triller entweder gar in der Terze oder im Zwischentone auf gerathewohl machen. Man muß also den Triller weder höher noch tiefer anschlagen, als es die Tonart des Stückes erfordert. Z. E.



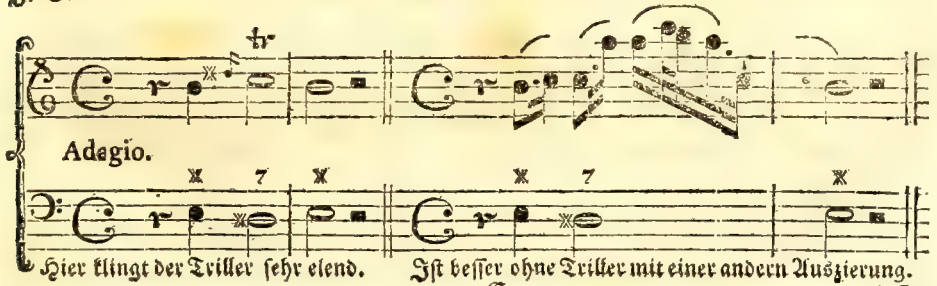
Mit der grösseren Secunde, oder der ganztönige Triller.



Mit der kleinern Secunde, oder der Halbtönige.

§. 4.

Es giebt nur einen Fall, wo es scheint als könnte man den Triller aus der kleinen Terze oder vergrösserten Secunde machen: Und ein grosser italiänischer Meister lehret seine Schüler so. Allein auch in diesem Falle ist es besser, wenn man den Triller gar weg läßt, und davor eine andere Auszierung anbringet. Z. E.

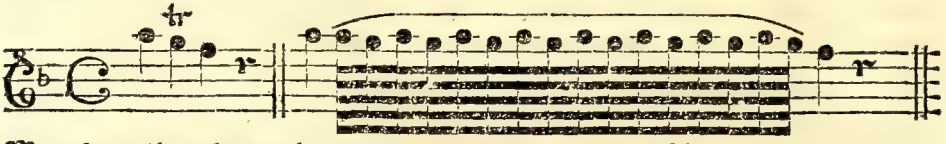


Hier klingt der Triller sehr elend. Ist besser ohne Triller mit einer andern Auszierung.

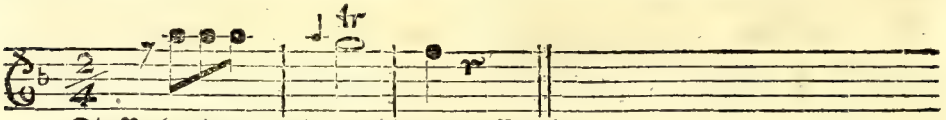
Ja ich sehe gar nicht, warum man in diesem Falle nicht sollte den Triller mit dem puren natürlichen (d) anschlagen können? Man versuche es nur selbst.

§. 5.

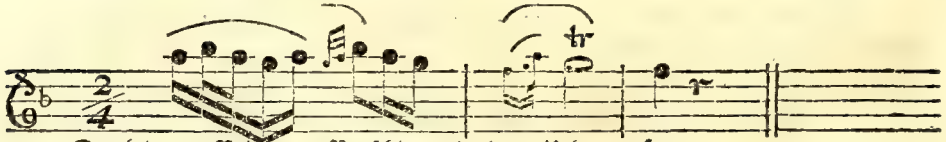
Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterschiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn gleich von oben herab zu schlagen anfangen. Z. E.



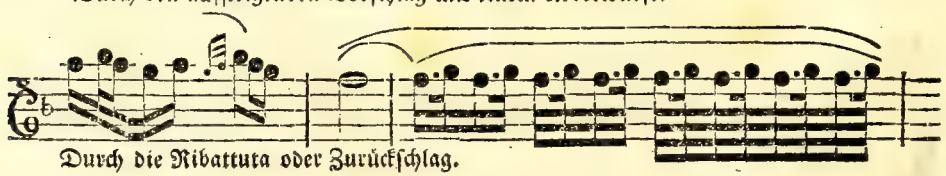
Man kann ihn aber auch durch einen absteigenden **Vorschlag**, den man etwas länger aushält, oder durch einen aufsteigenden Vorschlag mit einem **Ueberwurfe**, oder durch eine solche zurückschlage Bewegung vorbereiten, die man **Ribattuta** nennet, und welche man bey dem Schlusse einer **Cadenze** anzubringen pfleget, wo man sich an das Zeitmaaß nimmer binden darf.



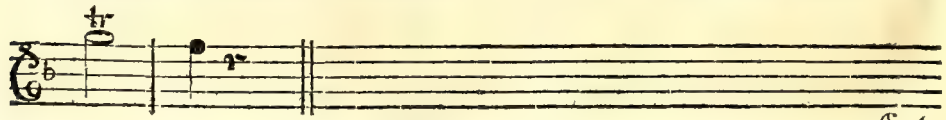
Die Vorbereitung durch den absteigenden Vorschlag.



Durch den aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberwurfe.



Durch die Ribattuta oder Zurückschlag.

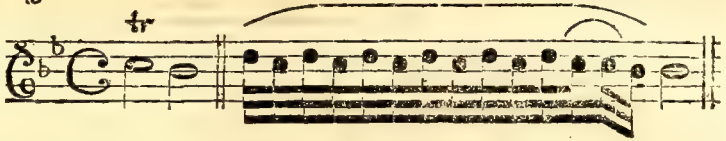


§. 6.

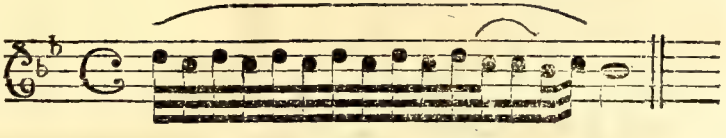
§. 6.

Eben alſo kann man den Triller entweder plattweg, oder mit einer Auszierung ſchlieſſen. Z. E.

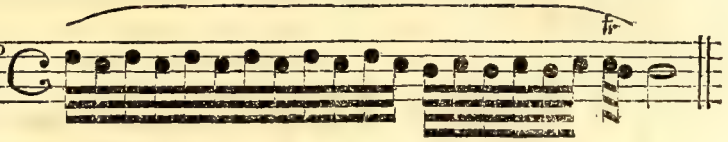
So ſchlieſſet man am gewöhnlichſten und natürlichſten.



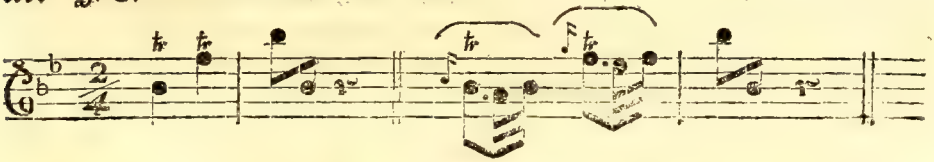
Oder mit dem Nachſchlage.



Ein ausgezierter Schluß.



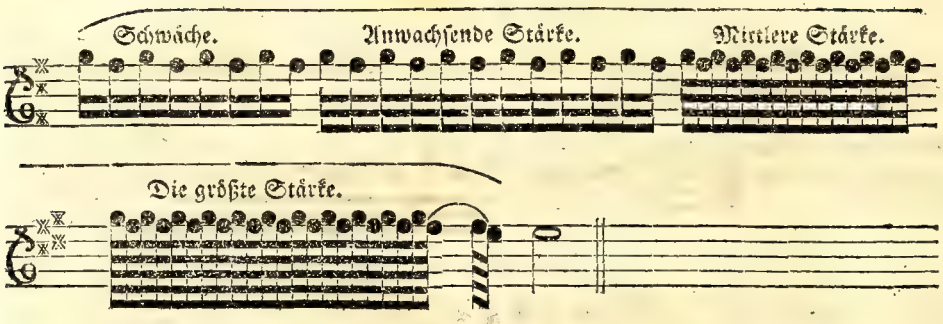
Mit einem ſchnellen **Vorſchlage** und **Nachſchlage** ſpielt man alle kurzen **Triller**. Z. E.



§. 7.

Der **Triller** läßt ſich der Geſchwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den **langſamen**, **mittelmäßigen**, **geſchwinden** und **anwachſenden**. Der **langſame** wird in traurigen und langſamen Stücken gebraucht; der **mittelmäßige** in Stücken, die zwar ein luſtiges, doch anbey ein gemäſſigtes und artiges Tempo haben; der **geſchwinde** in Stücken die recht lebhaft, voller Geiſt und Bewegung ſind; und endlich braucht man den **anwachſenden Triller** meiſtentheils bey den **Cadenzen**. Dieſen letztern pflegt man auch mit **piano** und **forte** auszuſchmücken: denn er wird am ſchönſten auf die hier beygefügte Art vorgetragen.

Schwäche



§. 8.

Der Triller muß überhaupts nicht zu geschwind geschlagen werden, sonst wird er unverständlich, meckerend, oder ein sogenannter Geißtriller. Ferner darf man auf den feinern und hochgestimmten Seyten einen geschwindern Triller schlagen, als auf den dicken und tief gestimmten Seyten: weil die letztern sich langsam, die ersten aber sich sehr geschwind bewegen. Und endlich muß man auch, wenn man ein Solo spielet, den Ort beobachten, wo man seine Stücke aufzuführen gedenket. An einem kleinen Orte, welches etwa noch dazu austapeziert ist, oder wo die Zuhörer gar zu nahe sind, wird ein geschwinder Triller von besserer Wirkung seyn. Spielet man hingegen in einem grossen Saal, wo es sehr klinget, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernet: so wird man besser einen langsamen Triller machen.

§. 9.

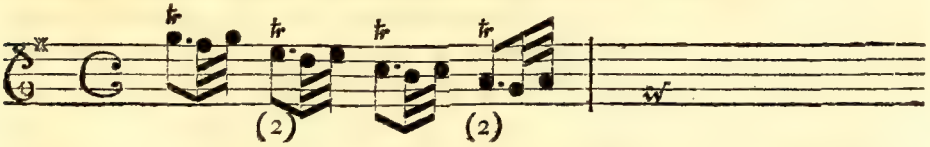
Man muß vor allem sich üben einen langen Triller mit Zurückhaltung des Striches zu machen. Denn manchmal muß man eine lange Note aushalten die mit einem Triller bezeichnet ist: und es würde eben so ungereimt lassen dabey abzusetzen, und den Bogen zu ändern; als wenn ein Sänger mitten in einer langen Note Athem holen wollte. (a) Es ist auch nichts abgeschmackters, als wenn bey einer Cadenze, wo man an das Zeitmaaß nicht gebunden ist, der Triller so schnell und unerwart abgebrochen wird, daß die Ohren der Zuhörer

(a) Es kann zwar alles zur Mode werden: und ich sah wirklich schon einige die beym Cadenztriller den Bogen ein paar mal änderten, um nur einen recht schrecklich langen Triller zu machen, und dadurch ein Bravo zu erhalten. Mir gefällt es nicht.

hörer mehr beleidiget als beluſtiget werden. Es wird in ſolchem Falle dem Gehör etwas entriſſen; und man bleibt eben deßwegen unvergnügt, weil man noch eine längere Aushaltung erwartet hat: gleichwie es den Zuhörern gewiß ungemein hart fällt, wenn ſie den Mangel des Athems an einem Singer bemerken. Doch iſt auch nichts lächerlicheres, als ein über die Maaſe langer Triller. Man gehe demnach den mittlern Weeg, und mache einen ſolchen Triller, welcher dem guten Geſchmacke am nächſten kömmt.

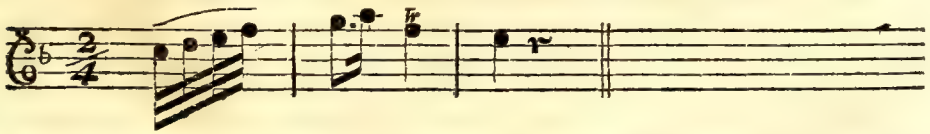
§. 10.

Alle Finger müſſen durch eine rechtſchaffene Uebung zum Trillerſchlage gleich ſtark und geſchickt gemacht werden. Man gelanget nicht geſchwinder dazu, als wenn man die Triller durch alle Töne übet, und ſonderheitlich den vierten Finger nicht ruhen läßt. Dieſer, da er der ſchwächeſte und kürzeſte iſt, muß durch die pure fleiſſige Uebung kräftiger, etwas länger, geſchickter und brauchbarer werden. Mit dem erſten Finger wird niemals auf der leeren Seyte ein Triller geſchlagen, ausgenommen bey dem Doppeltriller, davon wir bald hören werden; wo ſichs auch nicht anders thun läßt. Bey dem einfachen Triller nimmt man anſtatt der leeren Seyte allemal den zweyten Finger auf der tiefern Nebenſeyte in der ganzen Applicatur. Z. E.



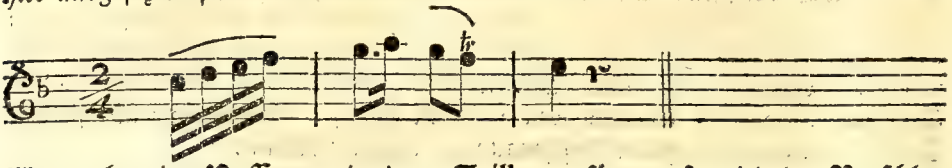
§. 11.

Die Vorſchläge muß man ſowohl vor als nach dem Triller am rechten Orte, und in gehöriger Länge oder Kürze anzubringen wiſſen. Wenn ein Triller mitten in einer Paſſage vorkömmt: z. E.



ſo wird nicht nur allein vor dem Triller ein Vorſchlag gemacht; ſondern der Vorſchlag wird durch den halben Theil der Note gehalten: bey dem andern

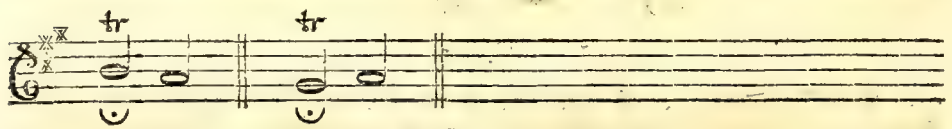
Theile aber wird erſt der Triller mit dem Nachſchlage angebracht; ſo wie es hier ausgeſetzet iſt.



Wenn aber eine Paſſage mit einem Triller anfängt: ſo wird der Vorſchlag kaum gehört, und er iſt in ſolchem Falle nichts denn ein ſtarker Anſtoß des Trillers. Z. E.

§. 12.

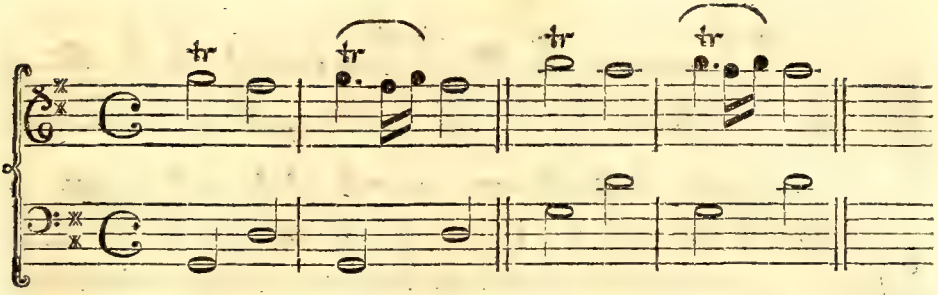
Die auf den Triller unmittelbar folgende Note darf eben auch nicht allemal einen Vorſchlag vor ſich haben. Bey einer förmlichen Cadenze, ſonderheitlich am Ende eines Stückes, und die ohne ſich an das Zeitmaaß zu binden, nach Belieben gemacht wird, bey einem Hauptſchluſſe nämlich wird nach dem Triller vor der Schlußnote niemals ein Vorſchlag gemacht, es mag hernach die Note von der Quinte herab oder von der gröſſern Terze hinauf gehen. Z. E.



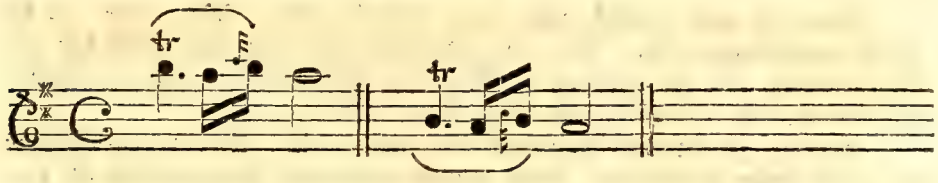
§. 13.

Auch bey den Zwiſchencadenzen, die abſteigen und lang ſind, iſt es allemal beſſer, wenn man durch ein paar Nötchen, die man als einen Nachſchlag an den Triller anhenget, und die man etwas langſamer vorträgt, gleich in den Ton der Schlußnote fällt; als wenn man durch einen Vorſchlag vor der Schlußnote den Vortrag ſchläferig machet. Ich verſtehe es aber von langen, nicht aber von kurzen Noten, bey denen der Vorſchlag allezeit kann angebracht werden. Hier ſind lange Zwiſchencadenzen.

Es

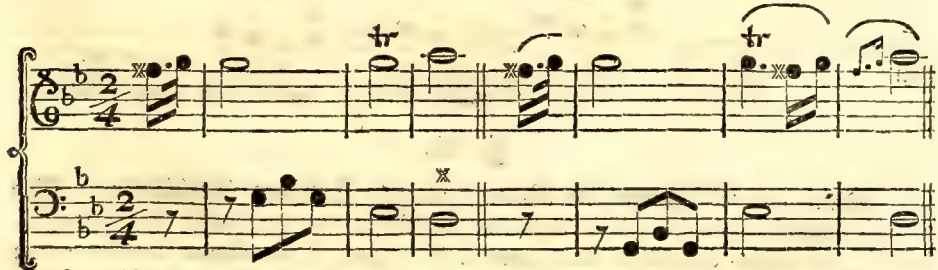


Es läßt aber noch ſchöner und ſingbarer, wenn man der letzten der zwo kleinen **Nachſchlagnötchen** noch einen **durchgehenden Vorſchlag** giebt, den man ganz gelind daran ſchleifet. Z. E.

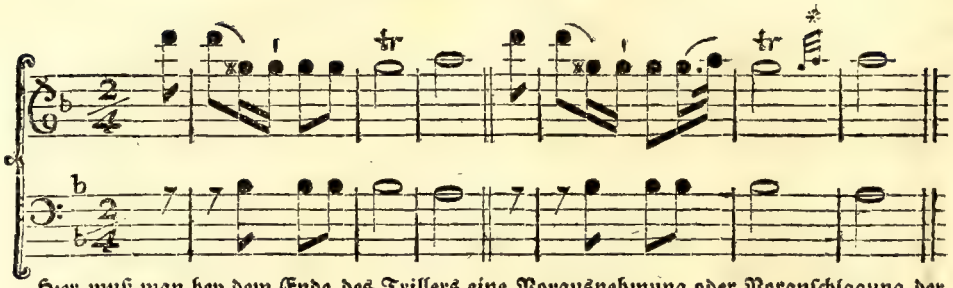


§. 14.

Hingegen muß man bey den langen **Zwiſchencadenzen** die aufſteigen, gleich bey dem Schluße des **Trillers** in die Schlußnote eintretten; oder man muß den **Nachſchlag** nur mit zwo Nötchen nehmen, und alsdann einen **Vorſchlag** aus der **Terze** von zwoen Noten machen: welches man aus der Grundnote ſehen muß.



Hier läßt ſich ein Vorſchlag von der Terze machen.



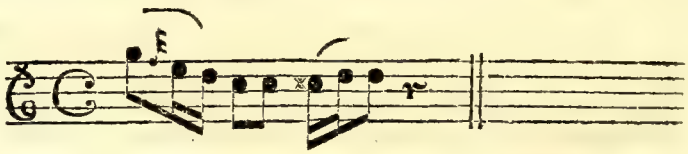
Hier muß man bey dem Ende des Trillers eine Vorausnehmung oder Voranſchlagung der Schlußnote anbringen. (*)

§. 15.

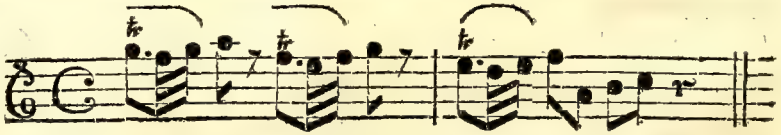
Nun ſoll man freylich auch einige Regeln geben: Wenn und wo die **Triller** anzubringen ſind. Allein wer wird ſich doch gleich aller möglichen Zufälle erinnern, die ſich in ſo vielen Sing- und Spielmelodien eräugen können? Ich will es doch verſuchen, und einige Regeln herſetzen.

Als eine **Hauptregel** mag man ſichs wohl merken, niemals einen Geſang mit einem Triller anzufangen, wenn es nicht ausdrücklich hingeſchrieben iſt, oder wo es nicht ein beſonderer Ausdruck erfordert.

Hier iſt es ſchlecht, wenn man mit dem Triller anfängt.



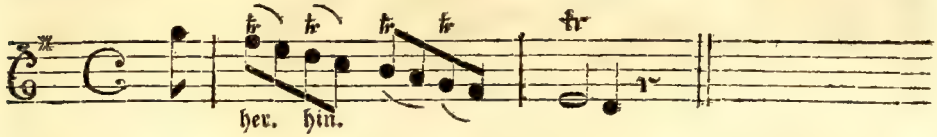
Hier iſt es aber gut.



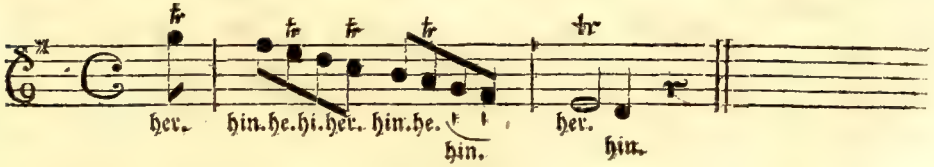
§. 16.

Man muß überhaupts die Noten nicht mit Trillern überhäuffen. Bey vielen ſtuffenweiſe aufeinander folgenden Achttheilnoten oder auch Sechzehntheilnoten, ſie mögen geſchleifet oder ausgeſtoſſen ſeyn, kann allemal bey der erſten von zwoen der **Triller ohne Nachſchlag** angebracht werden. In ſolchem Falle

le fällt der Triller auf die erſte, dritte, fünfte und ſiebente Note, u. ſ. f. Z. E.

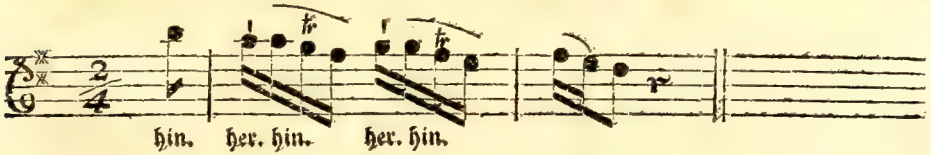


Wenn man aber den Triller ſchon bey der Noten des Aufſtreichs auſſer dem Taete anfängt: ſo komnt der Triller auf die zwote, vierte, und ſechſte Note, u. ſ. f. Dieſe Art des Vortrags läßt noch fremder, wenn man ihn, wie es auch ſeyn ſoll, mit verändertem Striche abſpielet. Man braucht ihn aber nur in lebhaften Stücken, und es ſind alle dieſe Triller ohne Nachſchlag.



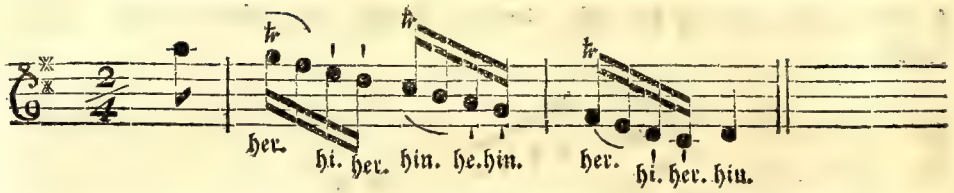
§. 17.

Wenn man vier Noten vor ſich hat, deren die erſte ausgeſtoſſen, die andern drey aber zuſammengeſchleifet vorzutragen ſind; ſo kömmt der Triller ohne Nachſchlag auf die mittlere der drey zuſammengezogenen. Z. E.



§. 18.

Die erſte von vier gleichen Noten kann man durch den Triller ohne Vorſchlag von den übrigen unterſcheiden, wenn man die erſten zwo in einem Striche zuſammen ſchleifet, iede der andern zwo aber mit ihrem beſondern Striche abgeigt. Z. E.

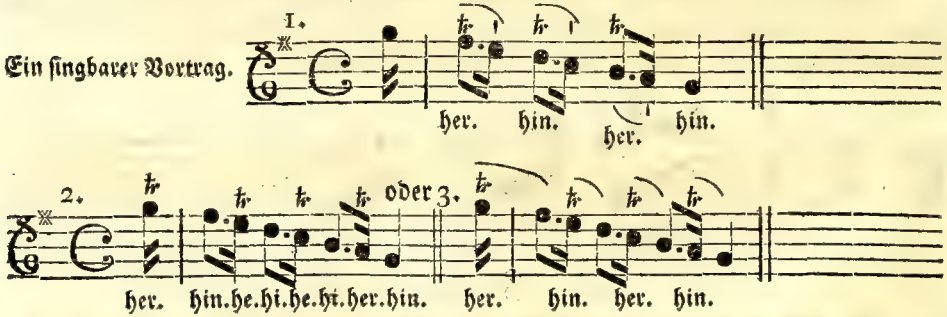


§. 19.

Wenn man punctirte Noten ohne Vorſchlage vortragen will; ſo kann man in einem langſamen Zeitmaaſe bey iedem Puncte einen kleinen Triller mit einem geſchwinden Nachſchlage anbringen.

§. 20.

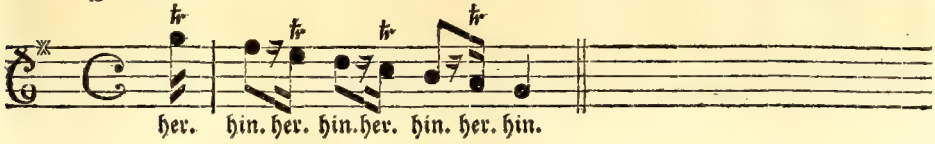
Man kann aber auch bey punctierten Noten entweder die erſte oder die letzte mit einem Triller ohne Nachſchlag abſpielen. Z. E.



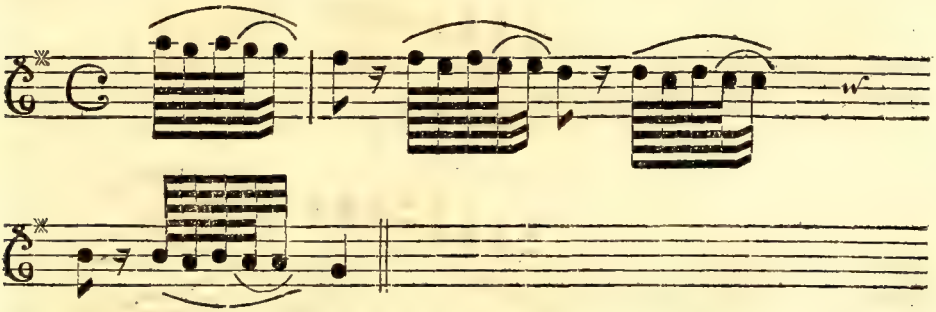
Dieſer Vortrag gehöret nur zu Spielmelodien.

Bey dem erſten Beyſpiele pflegt man nicht iede Note beſonders abzugeigen; ſondern man nimmt iedes Viertheil in einem Bogenſtriche, doch ſo, zuſammen: daß bey dem Puncte der Bogen aufgehoben, und die kurze Note am Ende des Bogens, kaum vor der Wendung, noch an den nämlichen Bogenſtrich genommen wird.

wird. Im zweyten Beyſpiele aber muß der Bogen bey dem Puncte völlig von der Violin weggelaſſen werden; wie ich es hier klärer vor Augen legen will. Z. E.



Dieſe Triller ſind aber nur kurze und geſchwinde Triller ohne **Nachſchlag** (trilleti) oder ſogenannte **Pralltriller**, die demjenigen, der ſonſt ſchon einen guten machen kann, nimmer ſchwer zu lernen ſind. Dieſe kurzen Triller ſehen alſo aus.



§. 21.

Unter den muſikaliſchen Auszierungen, deren man ſich heut zu Tage bedienet, ſieht man auch **aufſteigende** und **abſteigende Triller**, die meiſtentheils ſchon angezeiget werden. Es ſind ſelbe eine Reihe ſtuffenweiſe auf und abſteigender Noten, deren iede mit einem **Triller** gezieret wird. Dabey iſt zu beobachten: **erſtlich**, daß man alle Noten in einem Bogenſtriche nehme; oder wenn derſelben gar zu viel ſind: daß man bey dem Anfange des Tactes, oder im geraden Tacte beym dritten Viertheile den Strich verändere. **Zweytens**, muß man den Bogen niemal ganz von der **Violin** weglaſſen; ſondern man muß die trillierenden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichſam forttragen. **Drittens** muß die Hülfe des Bogens mit dem Fortrücken der Finger ſich ſo vereinigen: daß ſie nicht nur allein allezeit

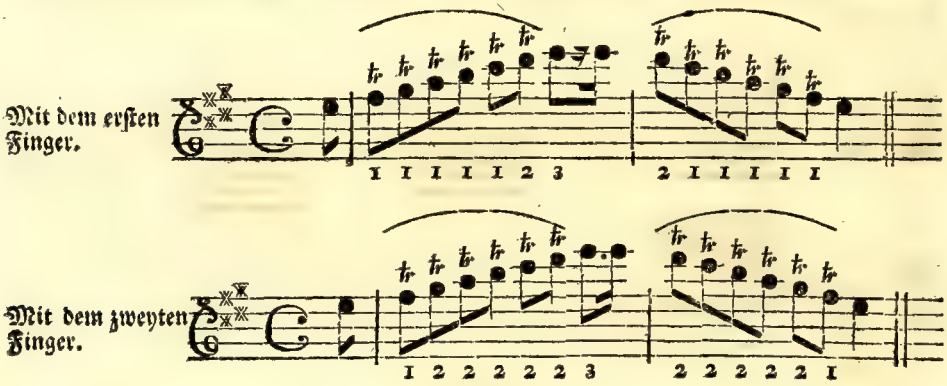
zu-

zugleich mit einander fortſchreiten; ſondern daß der Trillerſchlag niemal nachlaſſe, ſonſt würde man die leere Seyte dazwiſchen klingen hören.

Man laſſe alſo den Finger mit welchem die Note gegriffen wird allezeit auf der Seyte; man rücke mit der ganzen Hand nach, und man verbinde die Töne wohl mit einander: den Finger hingegen, mit dem man den Triller ſchlägt, bewege man beſtändig, und leicht.

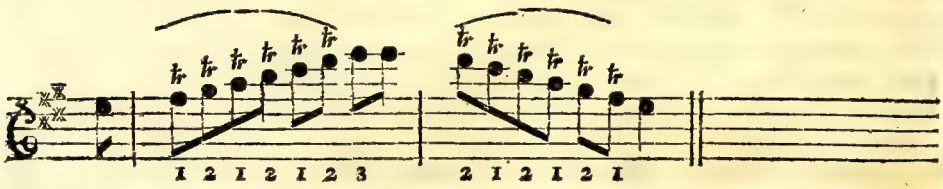
§. 22.

Dieſe auf- und abſteigenden Triller können entweder mit dem erſten oder mit dem zweyten Finger, doch allezeit ohne Nachſchlag, gemacht werden. Z. E.

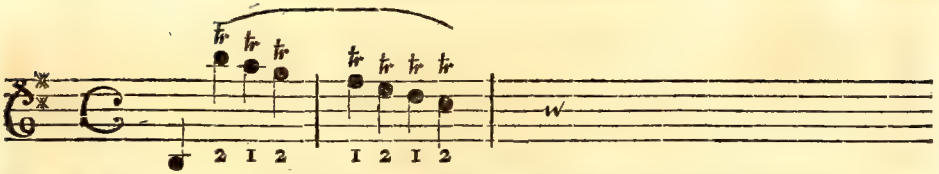


§. 23.

Man muß ſie aber auch mit Abwechſelung der Finger vorzutragen wiſſen. Z. E.



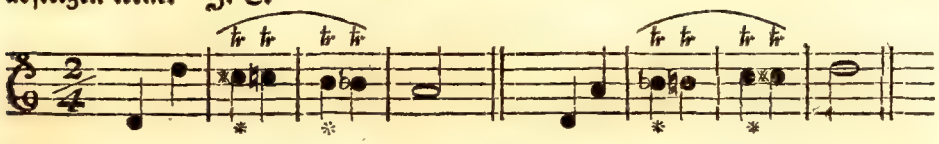
Und



Und ſo kann man eine recht nützliche Uebung des auf- und abſteigenden Trillers durch die ganze Tonleiter mit Abwechſelung der Finger auf allen vier Seyten hinauf und herab öfters vornehmen. Ja ich will eine ſolche nützbare Uebung einem Schüler recht ſehr angerathen haben.

§. 24.

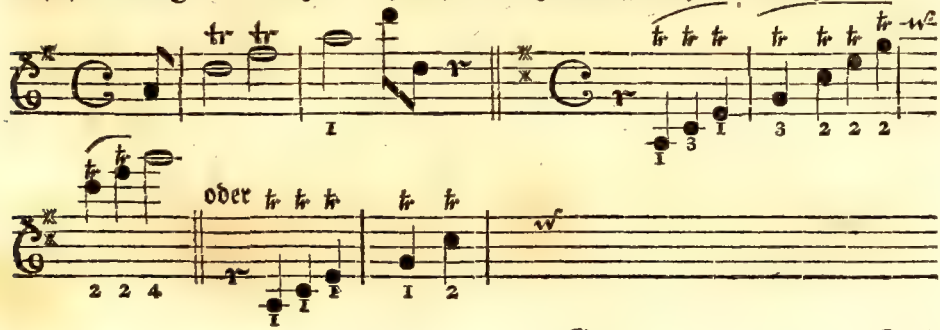
Es iſt aber auch nothwendig, daß man durch die halben Töne auf- und abſteigen lerne. Z. E.



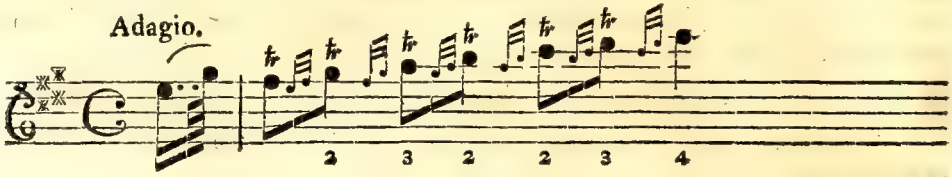
Hier muß der zweyte und erſte Finger (*), ſowohl im Herabrücken, als im Hinaufgehen ſich unvermerkt ändern; der trillierende Finger aber muß immer fortſchlagen.

§. 25.

Bey ſpringenden Noten kann man zwar auch immer mit einem Triller fortſchreiten; allein es läßt ſich ſelten, und nur meiſtens in Cadenzen in einem lebhaften Allegro anbringen. Hier ſind einige Beyſpiele zur Uebung.

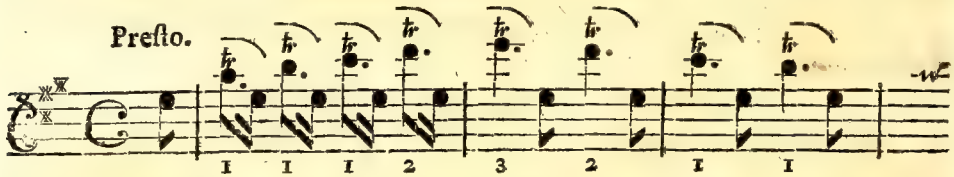


Diese durch springende Noten fortschreitende Triller machet man besser mit dem Nachschlage. Und die in den §. 22, 23, und 24. angezeigten auf und absteigenden Triller können, wenn das Tempo recht langsam ist, ebenfalls mit Nachschlägen gespielt werden. Man muß aber alsdann allezeit mit dem zweyten oder dritten Finger fortschreiten; damit der erste und zweyte Finger zum Nachschlage kann gebracht werden. Der Nachschlag muß aber schnell und feurig seyn. Z. E.

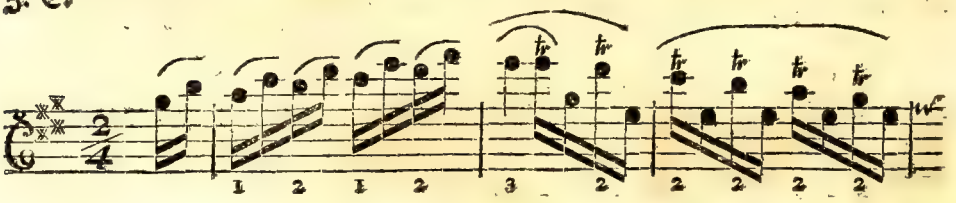


§. 26.

Es giebt eine Art des auf- und absteigenden Trillers; wo iede Note anstatt des Nachschlages einen geschwinden Abfall auf eine leere Seyte nach sich hat. Z. E.



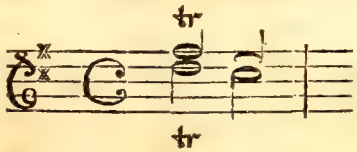
Man muß bey solchen Gängen den Triller so lang machen, als wenn es nur eine Note wäre; und der Abfall muß ganz spät und kaum gehöret werden. Uebrigens kann man ieden Triller mit einem besondern Striche anfangen, oder bey geschwinden Noten mehrere Figuren in einem Striche zusammen nehmen. Z. E.



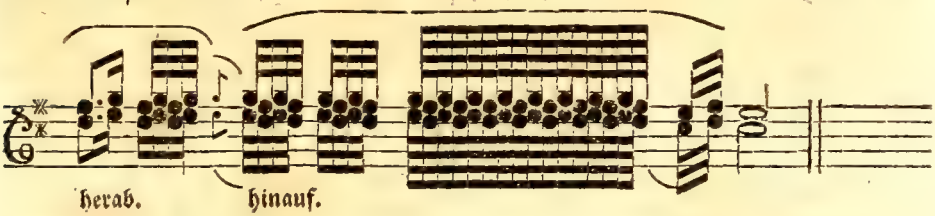
§. 27.

§. 27.

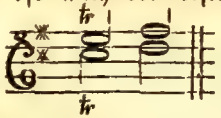
Es eräuget ſich oft, daß zwo Noten über einander ſtehen, bey derer ieden man einen Triller machen muß. In ſolchem Falle nun muß der Triller auf zwoen Seyten, und mit zweenen Fingern zugleich geſchlagen werden. Z. E.

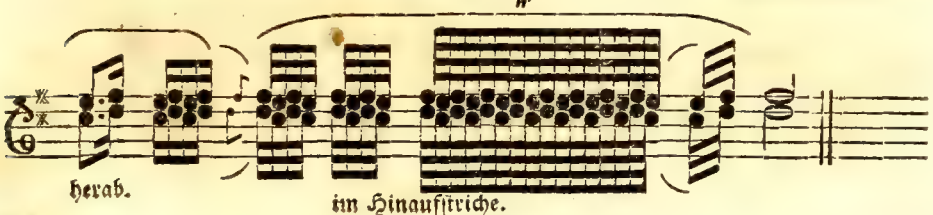


Hier wird der erſte Finger auf der (E) Seyte, nämlich das (fis) und der dritte auf der (A) Seyte, nämlich das (d) ſtark niedergedrücket; der Triller aber wird auf der (E) Seyte mit dem zweyten, auf der (A) Seyte aber mit dem vierten Finger zu gleicher Zeit geſchlagen. Und dieß nennet man einen Doppeltriller, oder den doppelten Triller. Man kann ihn auf die hier nachſtehende Art am beſten üben.

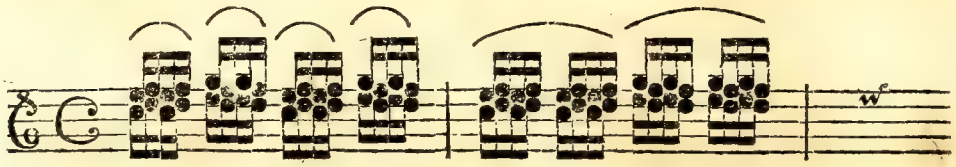


§. 28.

Bey dem Doppeltriller muß oft auch der erſte Finger auf der leeren Seyte einen Triller machen. Z. E.  Einen ſolchen Triller übe man auf die nachfolgende Art.

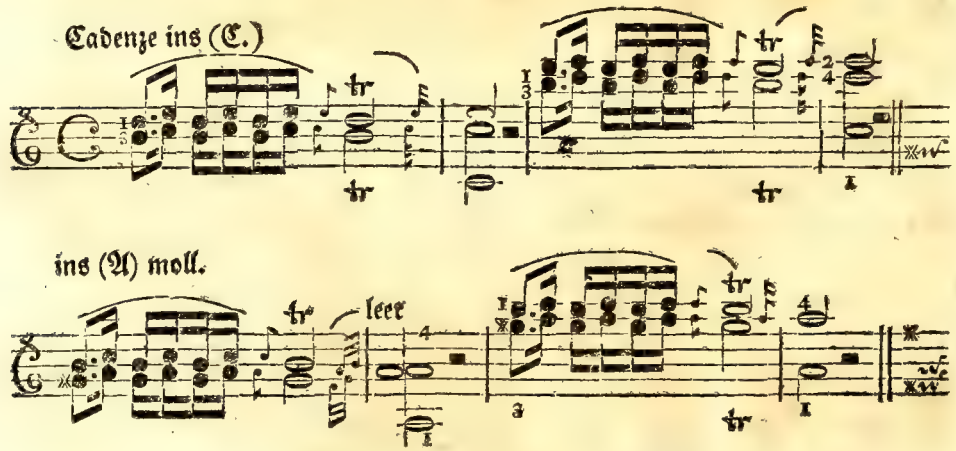


Besonders muß man bey dem Doppeltriller wohl darauf sehen, daß man nicht falsch greife: und man muß sich befleissigen, daß man die Noten mit beyden Fingern zugleich anschlage. Hier sind einige Noten, die man mit vielem Nutzen üben mag. Man bemühe sich aber solche nach und nach immer geschwinder abzuspielen, so bekommt man eine Leichtigkeit mit allen Fingern.

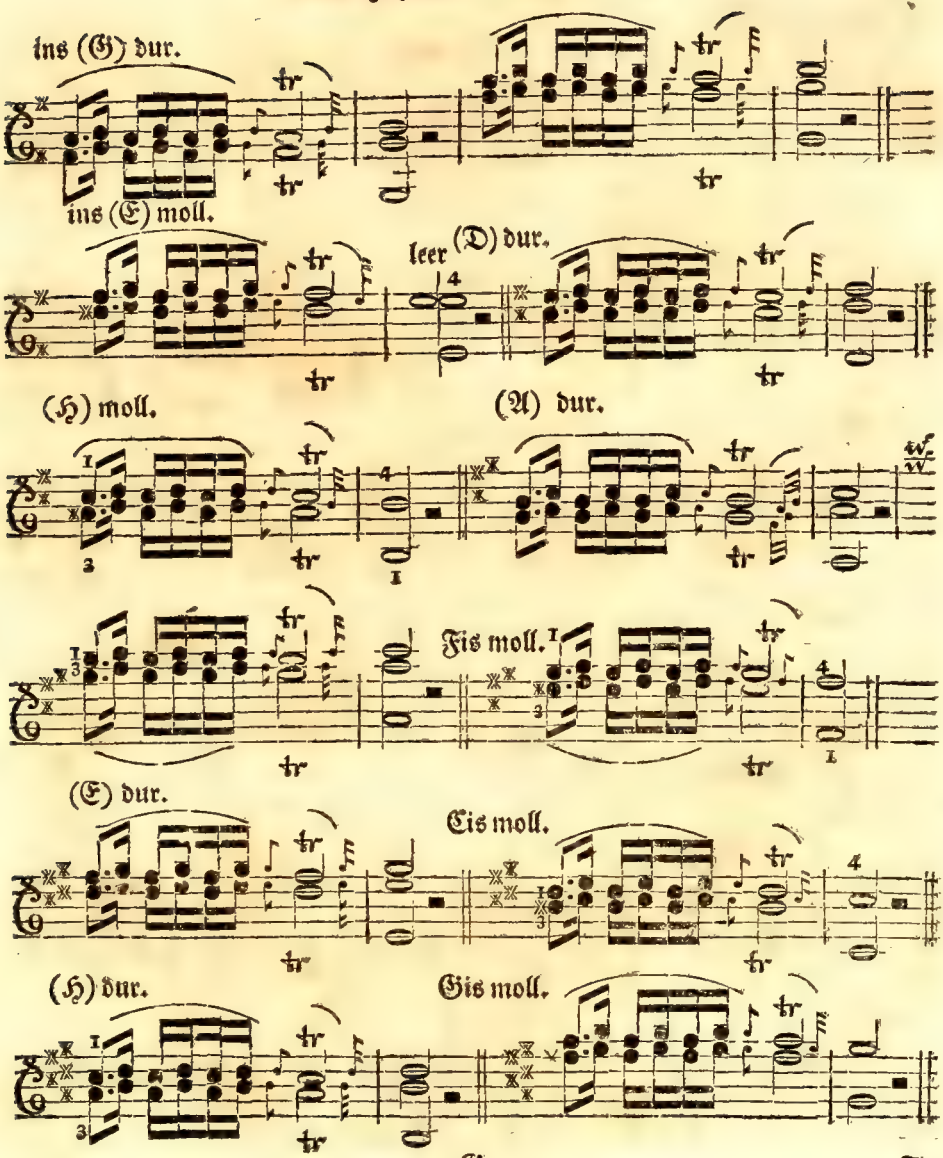


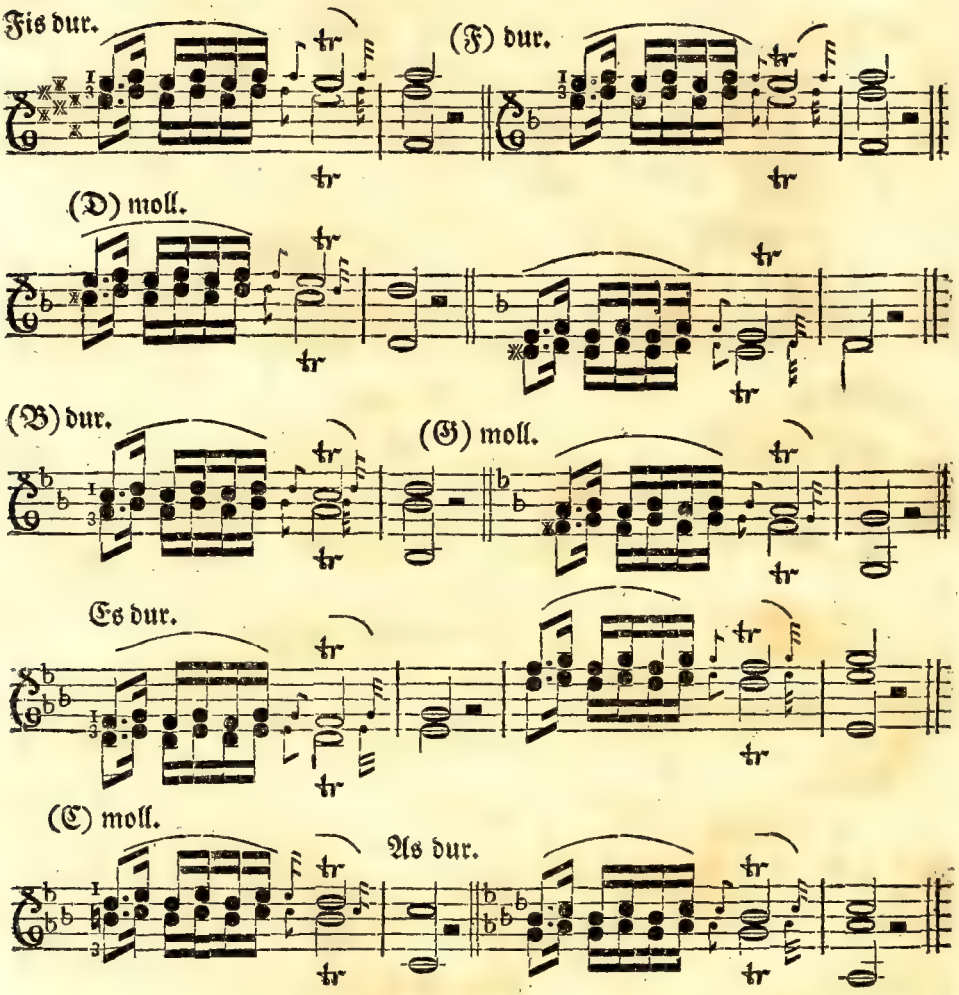
§. 29.

Der Doppeltriller wird auf allen Seyten, und durch alle Töne angebracht. Man muß ihn also auch in der Applicatur rein vorzutragen wissen; wo allezeit die Noten mit dem ersten und dritten Finger gegriffen, der zweyte und vierte Finger aber allemal zum Trillerschlag gebraucht werden. Ich will die Schlüsse mit dem Doppeltriller zur Uebung aus den meisten Tönen hersetzen. Man schließt aber sehr selten mit dem Nachschlage von zwo Noten.



ins

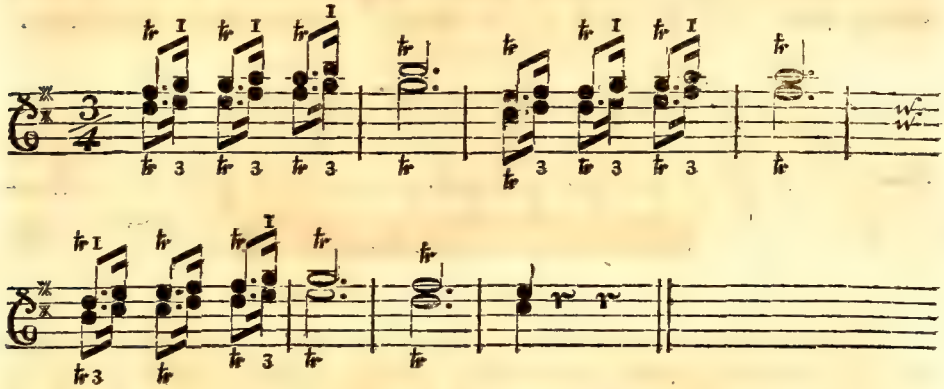

ins (G) dur.
ins (E) moll.
leer
(D) dur.
(H) moll.
(A) dur.
Fis moll.
(E) dur.
Cis moll.
(H) dur.
Gis moll.



§. 30.

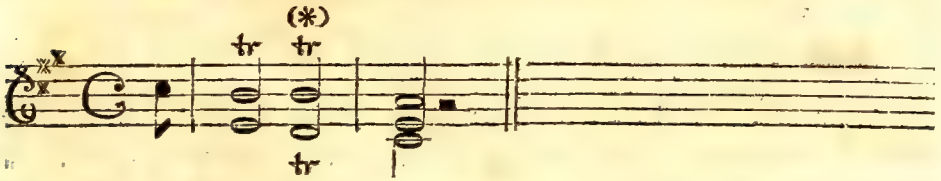
Der **Doppeltriller** ohne Nachschlage läßt sich auch durch viele Noten stuffenweise fort tragen. Man verfährt damit eben so, wie mit dem auf- und absteigenden Triller. Hier ist ein Beyspiel. Es wird allemal mit dem ersten und drit-

dritten Finger fortgegangen: ausgenommen wenn auf die höhere Note eine leere Seyte kömmt; wo man alsdann den Triller mit dem ersten Finger schlägt.



§. 31.

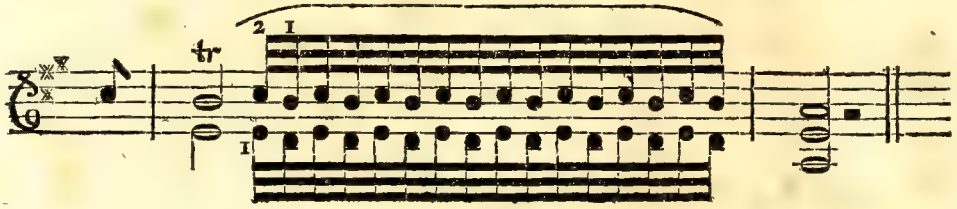
Es giebt noch einen **Doppeltriller**, der aber nicht in der **Terze**, sondern in der **Sechste** gemacht wird. Man nennet ihn den **Sechsttriller**. Er wird selten, und nur bey **Cadenzen** zu einer Abänderung als etwas besonders angebracht. Er sieht also aus (*).



In dem gegenwärtigen Beyspiele wird im ersten halben Tacte bey der (h) Note allein der **Triller** gemacht, und die Note (e) wird nur platthin dazu ausgehalten. Bey dem zweyten halben Tacte aber wird bey der (h) Note mit dem zweyten Finger vom cis und unten bey der Note (d) mit dem ersten Finger vom (e) der **Triller** gemacht. Da nun aber in solchem Falle der erste Finger gleich nach einander, und zwar in der Geschwindigkeit eines **Trillers**, im (h) liegen, und im (d) einen **Triller** schlagen muß; so ist es nur gar zu handgreiflich, daß zu dem reinen Vortrage des **Sechsttrillers** eine besondere fleißige Uebung

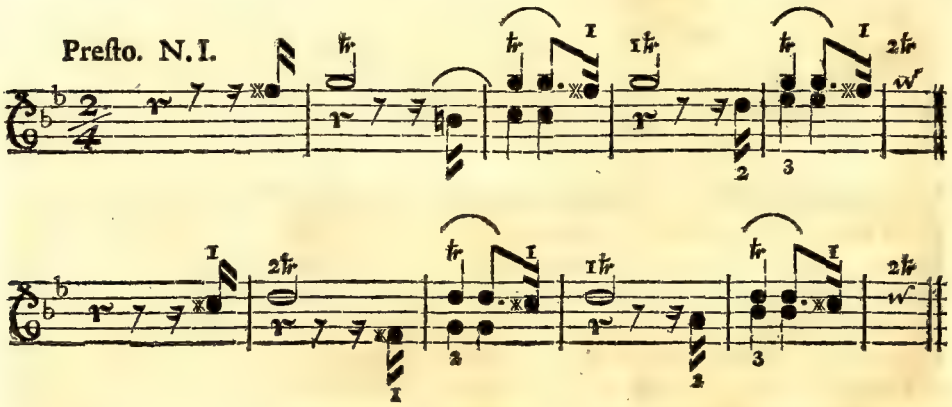
höchst

höchst nothwendig ist. Nur will ich dabey erinnern, daß man den ersten Finger niemal aufheben, sondern durch eine Bewegung der ganzen Hand nur mit dem vordersten Theile, und etwas weniges nach der Seite an die (d) Seyte bringen solle. Hier ist es, so viel es möglich, auch die Noten ausgedrücket.



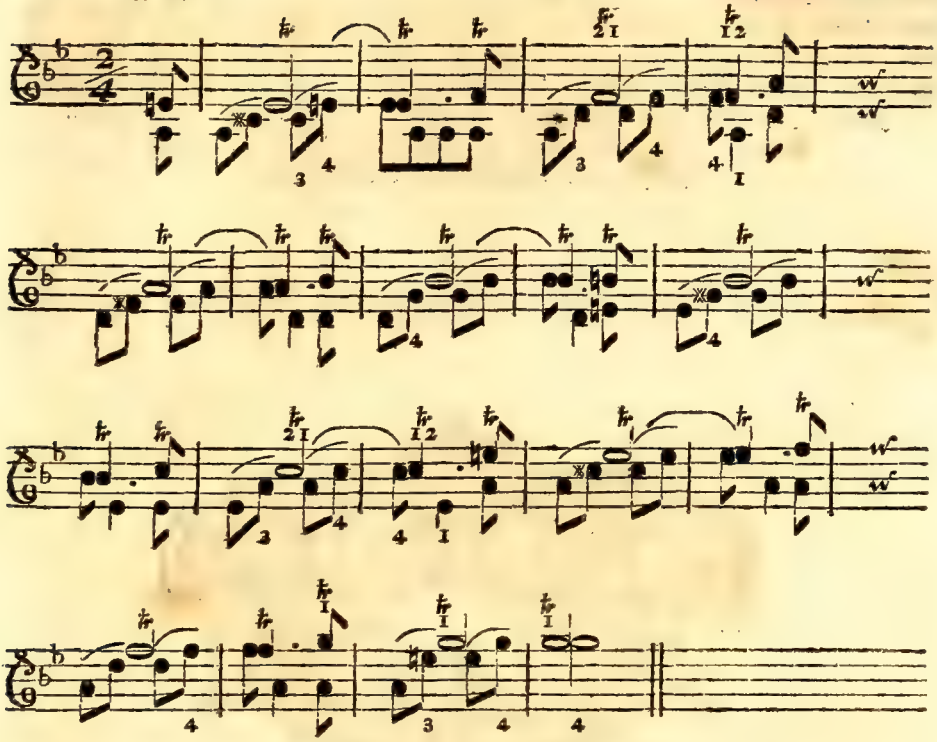
§. 32.

Nun kommen wir noch auf einen Triller, den ich den begleiteten Triller (trillo accompagnato) nennen will: weil er mit noch anderen Noten, die ganz platt einher gehen, zu gleicher Zeit begleitet wird. Es ist gar kein Zweifel, daß zu dem reinen Vortrage dieses begleiteten Trillers ein nicht weniger Fleiß erfordert wird. Ich will ein paar Beyspiele hersetzen, die aus den Stücken eines der berühmtesten Violinisten unserer Zeit gezogen sind. Die untern Noten muß man allemal mit solchen Fingern nehmen, daß dadurch die Fortsetzung des Trillers bey der obern Note nicht gehindert wird. Z. E.



N. II.

N. II.



Die Finger ſind hier allemal, wo es immer nöthig iſt, durch Zahlen angezeiget. In dem erſten Beyſpiele wechſelt man ſchon die Finger im vierten Tacte, um durch die Folge der tiefern Noten nicht gehindert zu werden den Triller, der ſich oben bey der halben Note anfängt, immer fortzuſetzen. Im zweyten Exempel muß man die letzte Achttheilnote (e) durch Ausſtreckung des vierten Fingers auf der (G) Seyte nehmen; da entzwiſchen bey der ſchon liegenden (e) Note auf der (D) Seyte der zweyte Finger beſtändig den Triller fortſchlägt. Eben dieß geſchieht im ſiebenden, neunten und fünfzehenten Tacte. Im dritten Tacte muß man bey der halben Note (f) ſchon im halben Theile des erſten Viertheils gleich die Finger ändern, und anſtatt des zweyten

den erſten hinſetzen, ſo bald die erſte (d) Note der unten ſtehenden Noten mit dem dritten Finger ergriffen wird: um dem Trillerſchlag bey den obern Noten nicht zu hindern; welches auch im eilften Tacte geſchieht. Es muß aber auch im vierten und zwölften Tacte gleich wieder eine ſchnelle Veränderung gemacht werden; und man würde die tiefere Viertheilnote nicht nehmen können, wenn man nicht bey der höhern Note den erſten Finger mit dem zweyten verwechſelte.

Das

Das eilfte Hauptstück.

Von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkührlichen Auszierungen.

§. 1.

Der Tremolo (a) ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. Denn wenn wir eine schlaffe Seyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse wellenweise Schwebung (ondeggiamento) des angeschlagenen Tones: Und diesen zitterenden Nachklang nennet man Tremolo, oder Tremoleto.

§. 2.

Man bemühet sich diese natürliche Erzitterung auf den Geiginstrumenten nachzuahmen, wenn man den Finger auf eine Seyte stark niederdrücket, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schnecken gehen muß: wovon schon im fünften Hauptstücke einige Meldung geschehen ist. Denn gleichwie der zurück bleibende zitterende Klang einer angeschlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortklinget; sondern bald zu hoch bald zu tief schwebet: eben also muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts diese zwischentönige Schwebung genau nachzuahmen sich befleissigen.

§. 3.

Weil nun der Tremolo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremolo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig

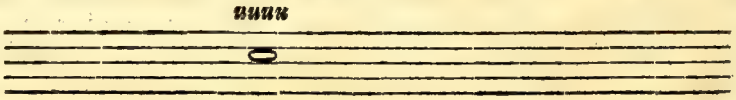
(a) Ich verstehe hiedurch keinen Tremulanten, so wie er in den Orgelwerken angebracht wird, sondern eine Bebung (tremoleto).

dig zittern, als wenn ſie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremolo nur an ſolchen Orten anbringen, wo ihn die Natur ſelbſt hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anſchlag einer leeren Seyte wäre. Denn bey dem Schluſſe eines Stückes, oder auch ſonſt bey dem Ende einer Paſſage, die mit einer langen Note ſchlieſſet, würde die letzte Note unfehlbar, wenn ſie auf einem Flügel z. E. angeſchlagen würde, eine gute Zeit nachſummen. Man kann alſo eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremoleto auszieren.

§. 4.

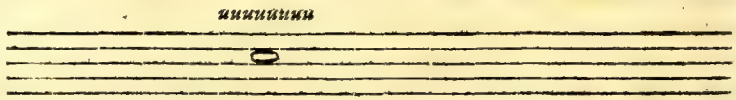
Es giebt aber eine langſame, eine anwachſende, und eine geſchwinde Bebung. Man kann ſie zur Unterſcheidung etwa alſo anzeigen.

Die langſame.



Die anwachſende.

Die geſchwinde.



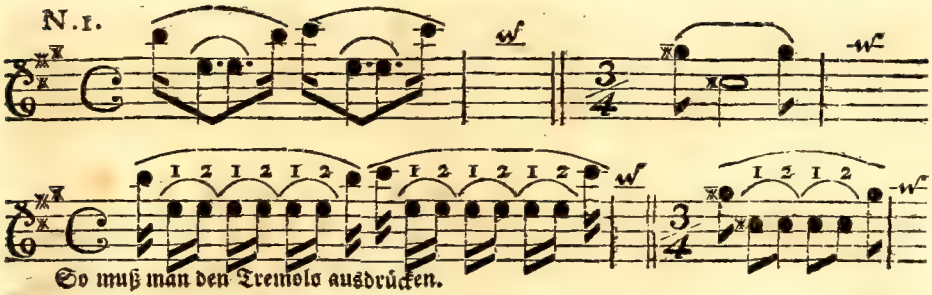
Die gröſſeren Striche mögen Achttheile, die kleinern hingegen Sechzehentheile vorſtellen; und ſo viel Striche ſind, ſo oft muß man die Hand bewegen.

§. 5.

Man muß aber die Bewegung mit einem ſtarken Nachdrucke des Fingers machen, und dieſen Nachdruck allemal bey der erſten Note iedes Viertheils; in der geſchwinden Bewegung aber auf der erſten Note eines ieden halben Viertheils anbringen. Zum Beyſpiele will ich hier einige Noten ſetzen, die man ſehr gut mit dem Tremolo abſpielet; ja die eigentlich dieſe Bewegung verlangen. Man muß ſie in der ganzen Applicatur abgeigen.

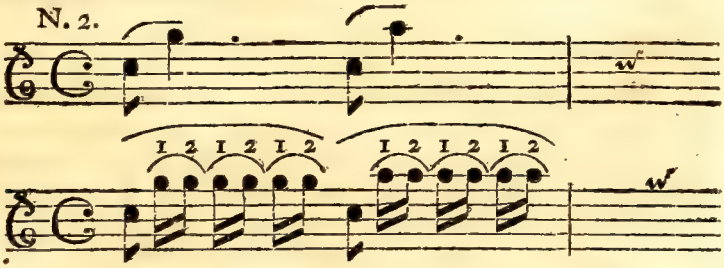
N. 1.

N. 1.



So muß man den Tremolo ausdrücken.

N. 2.

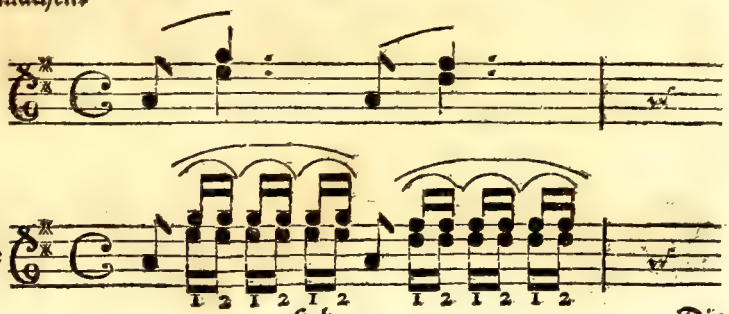


So macht man die Bewegung.

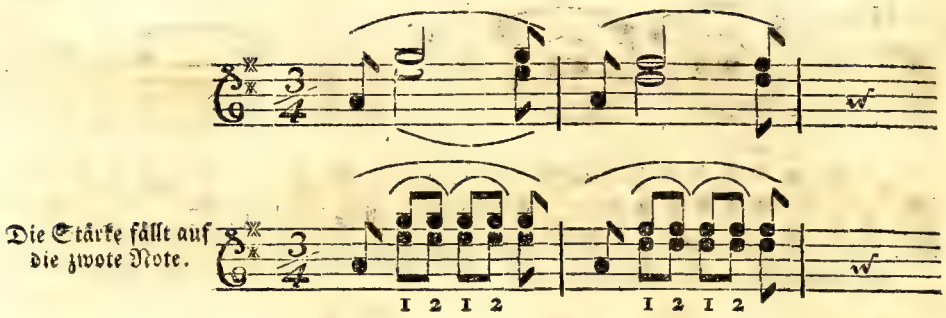
In den zweyen Beyſpielen N. 1. fällt die Stärke der Bewegung allemal auf die mit der Zahl (2) bemerkte Note: weil ſie die erſte Note des ganzen oder halben Viertheils iſt. In dem Beyſpiele N. 2. hingegen trift die Stärke aus eben der Urſache auf die mit der Zahl (1) bezeichnete Note.

§. 6.

Man kann den Tremolo auch auf zwoen Seyten und alſo mit zweenen Fingern zugleich machen.

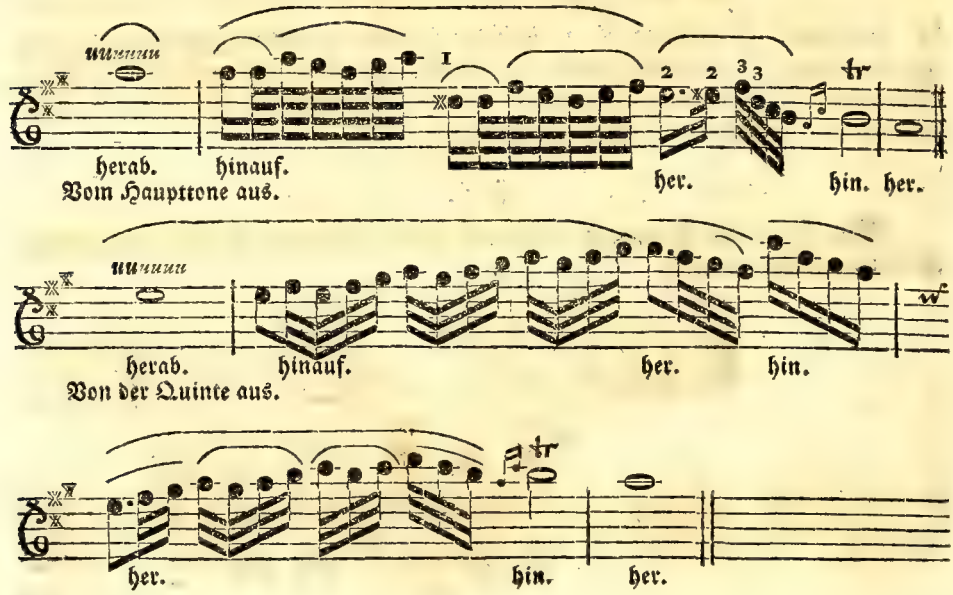


Die Stärke der Bewegung fällt auf die erſte Note.



§. 7.

Bevor man eine **Cadenze** anfängt, die man beym Schlusse eines **Solo** nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man allemal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey solcher langen Aushaltung kann man allezeit einen anwachsenden **Tremolo** anbringen. Z. E. Man kann bey dem Schlusse eines **Adagio** also spielen.



Man

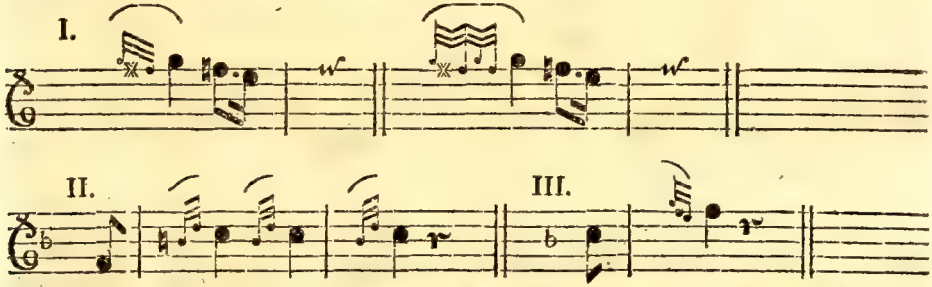
Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu wachsen, so: daß die größte Stärke auf den Anfang der geschwindern Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden.

§. 8.

Nun kommen wir auf den **Mordente**. Den **Mordente** nennet man die 2, 3, und mehr kleine Nötchen, die ganz schnell und still die Hauptnote, so zu reden, anpacken; sich aber augenblicklich wieder verlieren, daß man die Hauptnote nur allein stark klingen höret (*b*). Nach der gemeinen Redensart heißt er der **Mordant**, die Italiäner nennen ihn Mordente; die Franzosen aber Pincé.

§. 9.

Der **Mordant** wird auf dreyerley Art gemacht. **Erstlich** kömmt er aus der Hauptnote selbst. **Zweytens** aus den zweenen höher und tiefer liegenden nächsten Tönen. **Drittens** wird er mit drey Noten gemacht: wo die Hauptnote zwischen den zweenen benachbarten Tönen anschlägt. Hier sind alle drey.



Ich weis sehr wohl, daß sonst nur die erste Gattung, oder das so genannte französische pincé als der eigentliche **Mordente** das Bürgerrecht hat. Allein, da

(*b*) Wenn sich andere bey diesem **Mordanten**, oder **Mordente**, nach der Wortforschung, von mordere mit dem (Beissen) lustig machen; da sie ihn einen Beisser nennen: so darf ich vom französischen pincé, welches Zwicken, Zupfen oder Pfetzen heißt, wohl sagen: daß der **Mordant** oder das französische so genannte Pincé ganz still und geschwind sich an die Hauptnote machet, selbe ungefehr anbeisset, zwicket oder pfetzet; gleich aber wieder ausläßt.

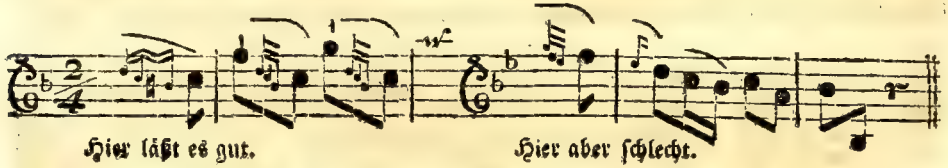
da dieſe meine zwote und dritte Gattung auch Beiſſer ſind und folglich die Eigenſchaften eines Mordente haben, warum ſollte man ſie nicht auch unter die Mordente mitlaufen laſſen? kann es denn nicht höfliche und unhöfliche Anbeiſſer geben? Meine zwote Gattung ſieht zwar etwas dem Anſchlage ähnlich, und die dritte ſcheinet ein Schleifer zu ſeyn. Der Vortrap unterſcheidet ſie aber gänzlich. Es giebt punctierte und unpunctierte Anſchläge, und ſo wohl die Anſchläge als Schleifer gehörn zum ſingbaren Vortrage und werden nur im langſamen oder gemäſſigten Zeitmaaſe zur Ausfüllung und Verbindung des Geſanges veränderlich gebraucht. Dieſe zwote und dritte Gattung der Mordente hingegen ſind unveränderlich, werden mit der größten Geſchwindigkeit vorgetragen, und die Stärke fällt allezeit auf die Hauptnote.

§. 10.

Die dritte Gattung der Mordanten kann auf zweyerley Art gebraucht werden, nämlich aufſteigend und abſteigend. Stehet die letzte Note vor dem Mordente tiefer als die folgende, wo der Mordant angebracht wird; ſo macht man ihn aufwärts: ſtehet die Note aber höher; ſo wird er abwärts gemacht. Z. E.

§. 11.

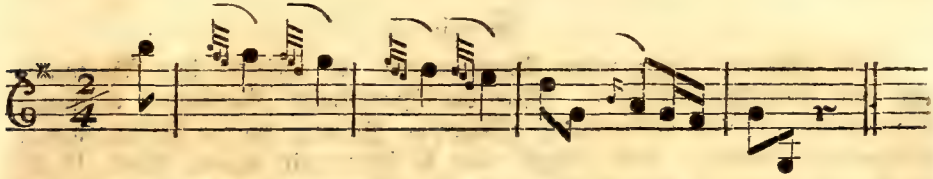
Man muß aber die Noten mit dieſer Gattung Mordenten nicht überhäufen. Und es giebt nur wenige beſondere Fälle, wo man einen Aufſtreich mit dem Mordente anfangen kann. Z. E.



§. 12.

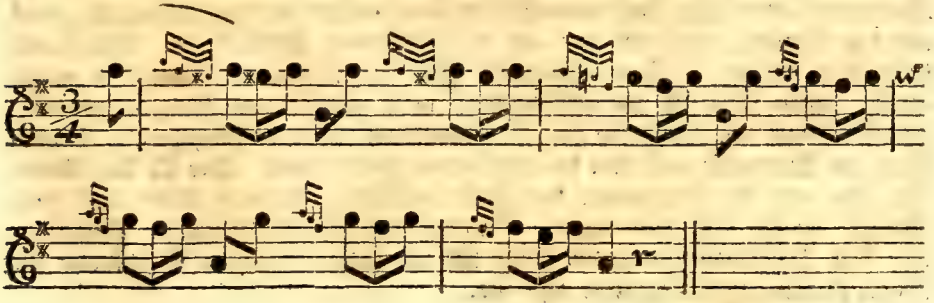
§. 12.

Auch bey einer Folge ſtuffenweis nacheinander abſteigender **Mordenten** ſpielet man die Note des Aufſtreichs allemal beſſer ohne **Mordenten**. Denn von dem Aufſtreiche muß der **Accent** erſt auf die folgende Note flieſſen. Z. E.



§. 13.

Ueberhaupts muß man den **Mordente** nur brauchen, wenn man einer Note einen beſondern Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tones fällt auf die Note ſelbſt: der **Mordant** hingegen wird ganz ſchwach und recht geſchwind an die Hauptnote angeſchleifet; ſonſt würde er kein **Mordant** mehr heiſſen. Er macht die Note lebhaft; er unterſcheidet ſie von den übrigen, und giebt dem ganzen Vortrage ein anderes Anſehen. Man pflegt ihn alſo bey ungleichen Noten meiſtentheils am Anfange eines Viertheils anzubringen: denn dahin gehöret eigentlich der Nachdruck. Z. E.



§. 14.

Endlich muß ich noch erinnern, daß gleichwie bey den Vorſchlägen, alſo auch hier der abſteigende **Mordant** allemal beſſer als der aufſteigende iſt: und zwar aus den nämlichen Urſachen die wir bey den Vorſchlägen beygebracht haben.

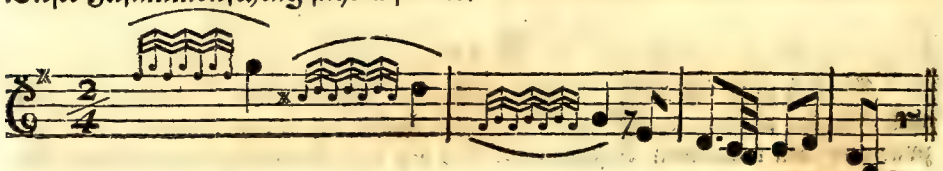
ben. Uebrigens beſtehet der gute Vortrag eines **Mordenten** in der Geſchwindigkeit; ie geſchwinder er vorgetragen wird, ie beſſer iſt er. Man muß aber das Geſchwinde nicht bis auf das Unverſtändliche treiben. Auch bey dem geſchwindeſten Vortrage muß man die Noten verſtändlich und recht körnicht ausdrücken.

§. 15.

Es giebt noch einige andere Auszierungen, die meiſtens ihre Benennungen vom Italiäniſchen haben. Nur das **Batement** (Batement) iſt franzöſiſcher Herkunft: Die **Ribattuta, Groppo, Tirata, mezzo Cirkulo** u. d. g. ſind wälſcher Geburt. Und obwohl man ſie ſelten mehr nennen höret; ſo will ich ſie doch herſetzen: denn ſie ſind nicht ohne Nutzen; man kann ſie noch wohl brauchen. Ja, wer weis es, ob ſie nicht manchen aus der Verwirrung reiſſen, und ihm wenigſt einiges Licht anzünden in Zukunft mit mehrerer Ordnung zu ſpielen? Es iſt doch untröſtlich immer ſo auf gerathewohl hinzuſpielen, ohne zu wiſſen was man thut.

§. 16.

Das **Batement** (Batement) iſt ein Zuſammenſchlag zweener nächſten halben Töne, welcher Zuſammenſchlag von dem untern halben Tone gegen den obern in gröſter Geſchwindigkeit etlichmal nacheinander wiederholet wird. Das **Batement** oder dieſer **Zuſammenſchlag** muß weder mit dem **Tremulo**, noch mit dem **Triller**, noch mit dem aus der Hauptnote herflieſſenden **Mordente** vermiſchet werden. Dem **Tremulo** ſieht der **Zuſammenſchlag** in etwas gleich: allein dieſer iſt viel geſchwinder, wird mit zweenen Fingern gemacht, und überſteiget den Hauptton oder die Hauptnote nicht; da hingegen die Schwebung des **Tremulo** auch über den Haupttone fortſchreitet. Der **Triller** kömmt von oben auf die Hauptnote: der Zuſammenſchlag aber von unten, und zwar allemal nur aus dem Halbentone. Und der **Mordente** ſchlägt im Haupttone an: das **Batement** hergegen fängt ſich im tiefern nächſten **Semitone** an. Dieſer **Zuſammenſchlag** ſieht alſo aus.

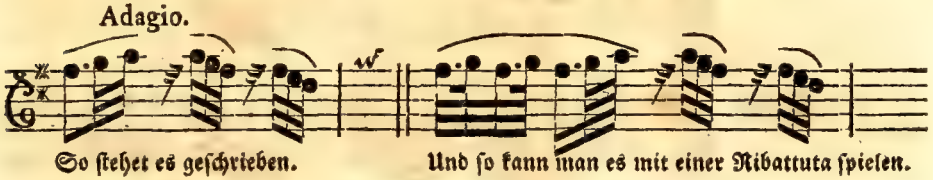


Man

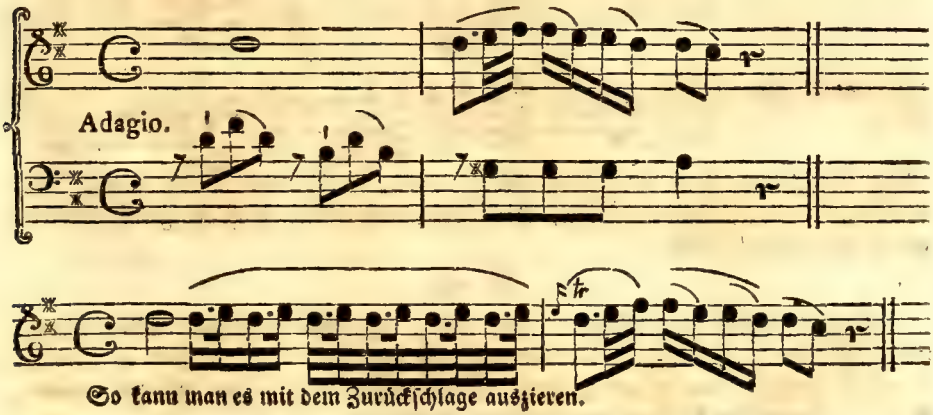
Man braucht dieſes **Batement** in luſtigen Stücken anſtatt der Vorſchläge und Mordenten, um gewiſſe ſonſt leere Noten mit mehr Geiſt, und recht lebhaft vorzutragen. Das beygebrachte Beyſpiel mag hiervon ein Zeuge ſeyn. Man muß das **Batement** aber nicht zu oft, ja gar ſelten, und nur zur Veränderung anbringen.

§. 17.

Der **Zurückſchlag** (Ribattuta) wird bey dem Aushalten einer recht langen Note, und gemeiniglich vor einem **Triller** angebracht. Man ſehe nur auf den **fünften Paragraph** des vorigen Hauptſtückes zurück, und bey den **Doppeltrillern** habe ich durchgehends eine kurze **Ribattuta** voran geſetzet. Man kann den **Zurückſchlag** auch ſonſt artig anbringen, zum Ex. in einem **Adagio**.

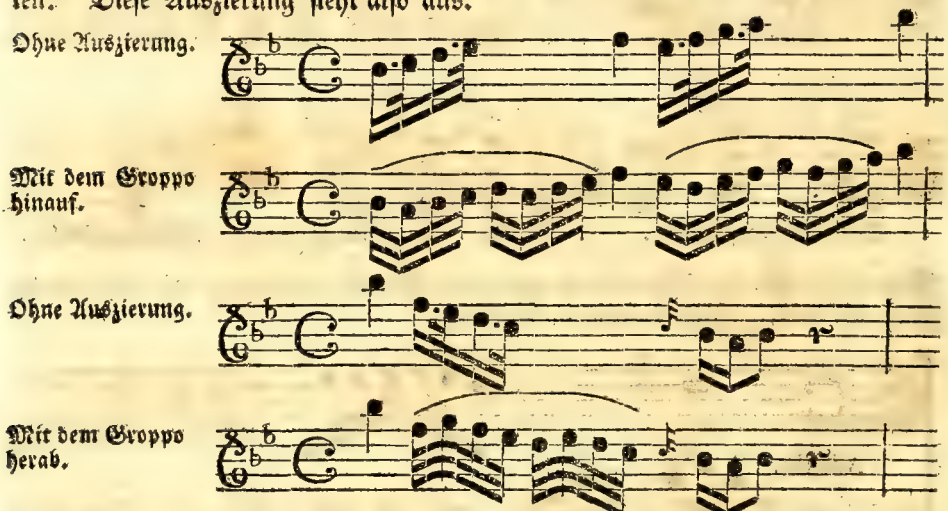


Man muß aber die **Ribattuta** mit einer Stärke anfangen, die ſich bey der Folge verlieret. Hier iſt noch ein Beyſpiel.



§. 18.

Die Auszierung ſo man **Groppo** nennet iſt eine Verbindung etwas weniges aus einander ſtehender Noten, welche Verbindung durch einige geſchwinde Noten geſchiehet. Wenn nun dieſe geſchwinde Noten vor dem Aufſteigen oder Abſteigen allemal noch um einen Ton zurück tretten, und dieſen Aufenthalt nur machen, um nicht zu frühe den Hauptton zu erreichen; ſo bekommen ſie dadurch dem Anſehen nach eine ſo knorrichte Figur: daß einige das Wort **Groppo** vom franzöſiſchen und engliſchen (Grape,) welches eine **Traube** und figürlich nach dem altteuſchen ein **Kluſter** heißt; andere aber dieſe Benennung vom italiäniſchen Groppo ein **Knotten**, oder **Knopf**, Groppare **knüpfen** herleiten. Dieſe Auszierung ſieht alſo aus.



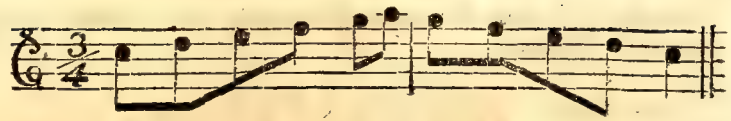
Dieſe Auszierung muß man aber nur brauchen, wenn man allein ſpielet; und auch dort nur zur Veränderung, wenn eine dergleichen Paſſage gleich nacheinander wiederholet wird.

§. 19.

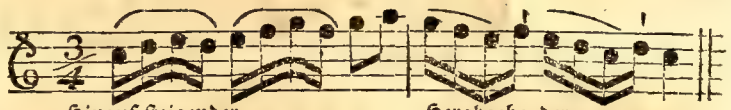
Der **Cirkel** und **Halbcirkel** ſind wenig von dem **Groppo** unterſchieden. Sind ſie nur 4. Noten; ſo nennet man ſie den **Halbcirkel**: ſind es aber 8. Noten; ſo iſt es ein ganzer **Cirkel**. Man pflegt dieſe Figur alſo zu nennen, weil die Noten die Geſtalt eines Kreiſes vorſtellen. Z. E.

Ohne

Ohne Auszierung.

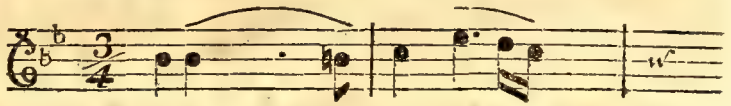


Der Cirkel.



Hinauf ſteigender. Herabgehender.

Ohne Auszierung.



Der Halbcirkel.

Hinaufſteigender. Herabgehender.

§. 20.

Diejenigen, welche recht ſehr auf die Wortforſchung erpicht ſind, haben auch einen erwünſchten Gegenwurf an dem Wort **Tirata**, welches einige vom italiäniſchen tirare, da es nämlich ziehen heißt, und ſich zur Bildung gar vieler und unterſchiedlicher Sprichwörter brauchen läßt; andere aber vom tirata ein Schuß, oder tirare ſchieſſen herleiten: wo es ſchon im figürlichen Verſtande genommen wird, und eigentlich eine wälſche Redensart iſt. Beyde haben recht. Und da die **Tirata** nichts anders iſt, als eine Reihe ſtuffenweiſe auf oder abſteigender Noten, die zwiſchen zwoen anderen Noten, welche von einander etwas entfernet ſind, willkührlich angebracht werden; ſo kann es auch eine geſchwinde und eine langſame **Tirata** geben: nachdem nämlich das Zeitmaaß geſchwind oder langſam iſt; oder nachdem die zwo Noten weit von einander entfernet ſind. Iſt die **Tirata** langſam? ſo heißt es ein **Zug**, und kömmt vom tirare **Ziehen**: denn man ziehet den Geſang durch viele Töne von einer Note zu der andern, und man verbindet die zwo auseinander ſtehenden Noten durch die zwiſchen denſelben liegenden übrigen Intervallen. Iſt die **Tirata** aber geſchwind? ſo geſchieht zwar die nämliche Verbindung: allein ſie geſchieht ſo geſchwind,

ſchwind, daß man ſie einem Pfeilwurfe oder Schuſſe vergleichen kann (c). Hier ſind Beyſpiele.

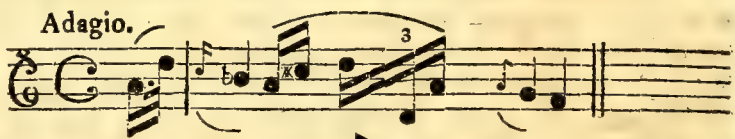
Ohne Zierde.

Mit einer langſam abſteigenden Tirata.

Ohne Zierde.

Mit einer langſam abſteigenden Tirata.

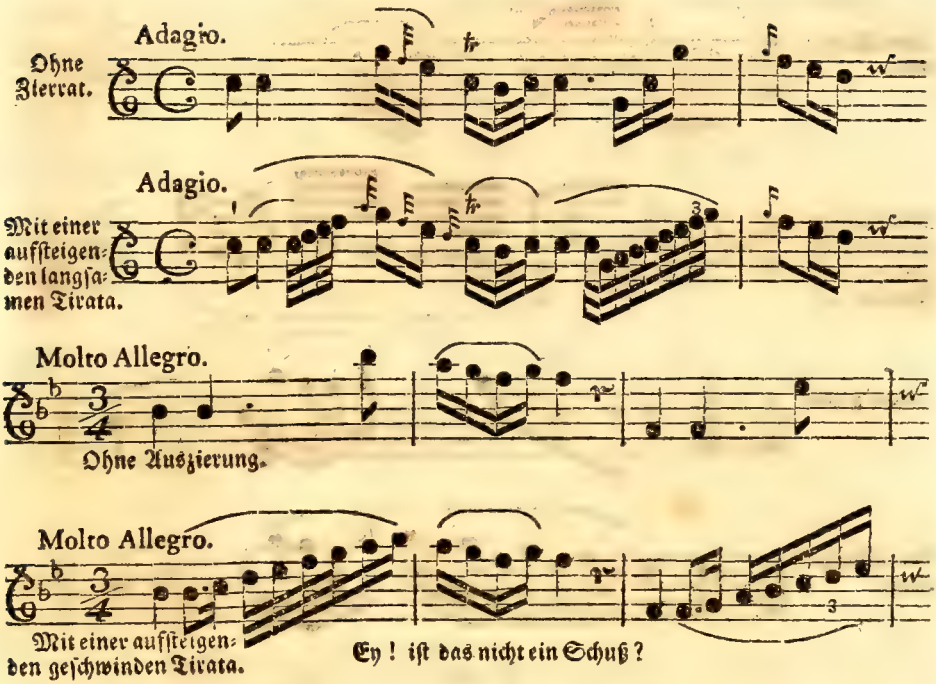
Ohne Zierrat.



Mit einer abſteigenden geſchwinden Tirata.

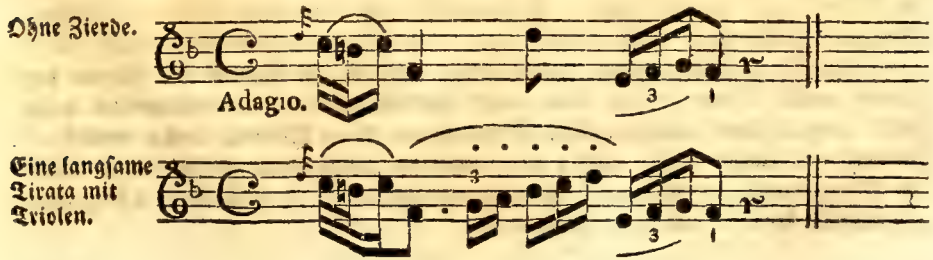
Ohne

(c) Was? Denn Schuß aus dem Reiche der Muſik verbannen? --- Das wollte ich nicht wagen: Denn er hat ſich nicht nur in die ſchönen Künſten, ſondern aller Orten eingedrungen. Ja wo man nichts davon wiſſen will, dort riechet es erſt recht ſehr nach Pulver. Quisque ſuos patimur Manes - - -. *Virgil.*

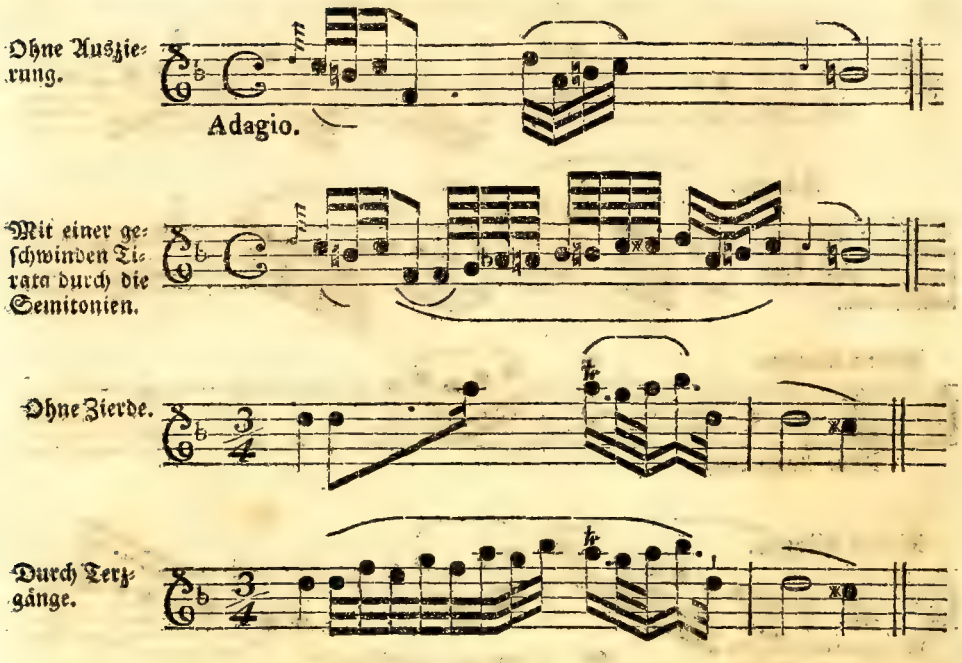


§. 21.

Man kann aber auch die Tiraten noch auf viele andere Art anbringen. Ich will eine und die andere herſetzen. Z. E.



Ohne



§. 22.

Alle dieſe Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo ſpielet; und dort ſehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechſelung einiger öfter nach einander kommenden Paſſagen. Und man ſehe wohl auf die Vorſchrift des Componiſten: denn bey der Anwendung ſolcher Auszierungen verräth man am eheſten ſeine Unwiſſenheit. Abſonderlich aber hüte man ſich vor allen willkührlichen Zieraten, wenn mehrer aus einer Stimme ſpielen. Was würde es vor eine Verwirrung geben, wenn ieder nach ſeinem Sinne die Noten verkräuſeln wollte? und wurde man nicht letztlich wegen den verſchiedenen ungeſchickt eingemiſchten abſcheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verſtehen? ich weiß wie bange einem wird, wenn man die ſingbarſten Stücke durch unnötige Verzierungen ſo erbärmlich verſtümpeln höret. Ich will in dem folgenden Hauptſtücke hiervon etwas mehrers reden.

Das

Das zwölfte Hauptstück.

Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts.

§. 1.

An der guten Ausführung ist alles gelegen. Diesen Satz bestättiget die tägliche Erfahrniß. Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzücket, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen höret, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Charakters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiererey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen. Und wem ist hingegen unbekannt, daß oft die beste Composition so elend ausgeführet wird, daß der Componist selbst Noth genug hat seine eigene Arbeit zu kennen?

§. 2.

Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrücket werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schwersten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Tacten des ganzen Stücks. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starke wird

nicht unterschieden; die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merket daß der Spielende nicht weiß, was er thun solle. Von solchen Leuten läßt sich auch selten mehr eine Besserung hoffen: denn sie sind mehr als iemand von der Eigenliebe eingenommen; und der würde sich in ihre größte Ungnad setzen, welcher sie aus redlichem Herzen ihrer Fehler überzeugen wollte.

§. 3.

Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schwersten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schwersten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzet ist abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist; und man muß alle die Züge, die Schleifer, das Abstossen der Noten, das Schwache und Starke, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrniß erlernet.

§. 4.

Man schliesse nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkuhr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß den Geschmack verschiedener Componisten, ihre Gedanken und Ausdrücke alsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten; iener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen (*a*); und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann

(*a*) Contra Metrum Musicum. Hiervon habe schon im zweyten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 4. in der Anmerkung (*d*) eine Meldung gethan. Und ich weis nicht was ich denken solle, wenn ich eine Arie von manchem sehr berühmten wälschen Componisten sehe, die so wider das musikalische Metrum läuft, daß man glauben sollte, es hätte sie ein Schüler gemacht.

kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern bestehet, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführet haben. Wenig Solospieler lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohnet sind (*b*).

§. 5.

Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagniren kann. Man muß vorher alle Veränderungen des Bogenstriches genau zu machen wissen; man muß das Schwache und Starke am rechten Orte und mit rechtem Maase anzubringen verstehen; man muß lernen die Charakters der Stücke unterscheiden, und alle Passagen nach ihrem erforderlichen eigenen Geschmacke vortragen, und mit einem Worte, man muß eher vieler geschickten Leute Arbeit richtig und zierlich lesen können, ehe man anfängt Concerte und Solo zu spielen. Man kennet es gleich an dem Gemälde, ob derjenige der es verfertiget hat ein Meister im Zeichnen ist: gleichwie mancher sein Solo vernünftiger spielen würde, wenn er iemals eine Sinfonie oder ein Trio nach dem darinnen erforderlichen guten Geschmacke vorzutragen, oder eine Arie mit dem rechten Affecte und nach dem derselben eigenen Charaktere zu accompagniren gelernet hätte. Ich will mich bemühen einige kurze Regeln herzusetzen, deren man sich bey der Aufführung einer Musik mit Nutzen bedienen kann.

§. 6.

Daß man sein Instrument gut und rein mit den übrigen einstimmen müsse, das weiß man zwar ohnedem und meine Erinnerung scheinet in solchem Falle

(*b*) Ich rede aber hier keineswegs von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer ausserordentlichen Kunst in Abspielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die grösseste Hochachtung verdienen.

etwas überflüssiges zu seyn. Allein wenn oft so gar Leute die das erste Violin vorstellen wollen ihre Instrumente nicht rein zusammen stimmen, so finde ich höchst nothwendig solches hier zu erinnern: um so mehr, als sich die übrigen alle nach dem ersten Violinisten einstimmen sollen. Wenn man bey einer Orgel oder Flügel spielet, so muß man sich mit der Stimmung nach solchen richten: sind aber keines von beyden da, so nimmt man den Ton von den Blasinstrumenten. Einige stimmen am ersten die (A) Seyte, andere hingegen die (D) Seyte. Beyde thun recht, wenn sie nur fleißig und rein stimmen. Nur will ich noch erinnern: daß die Seyteninstrumenten in einem warmen Zimmer allemal tiefer, in der Kälte aber höher werden.

§. 7.

Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen stecket, die oft beym ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte, man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird (c).

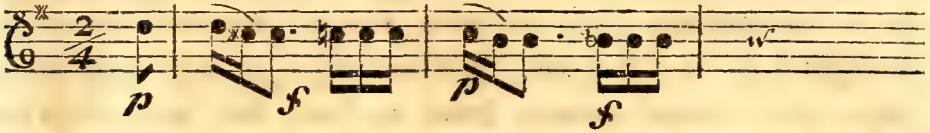
§. 8.

Aus diesem fliesset: daß man die vorgeschriebenen Piano und Forte aufs genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen: denn dieß heißt nach dem bekannten Mahlerspruche, Licht und Schatten. Die durch (※) und (♮) erhöheten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Z. E.

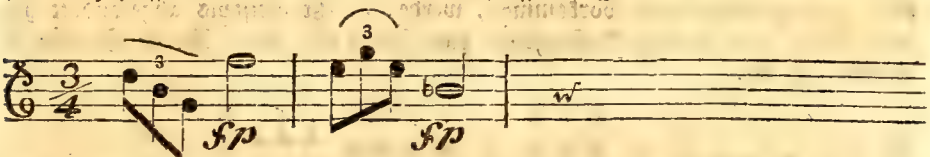
Eben

(c) Es ist schlecht genug, daß mancher niemals an das denket, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielet, oder als wenn er geradezu für sich allein spielete. Ein solcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Viertheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Tacte eher als andere enden, wenn nicht der Nächste an ihm, oder der Anführer selbst ihm solches erinnerte.

Eben ſo muß man eine durch (b) und (♮) angebrachte ſchnelle Erniedrigung durch die Stärke unterſcheiden. Z. E.



Man pflegt halbe Noten, wenn ſie unter kurzen Noten vermiſchet ſind, allemal ſtark anzuſtoſſen und im Tone wieder nachlaſſen. Z. E.



Ja manche Viertheilnote wird auch auf eben dieſe Art geſpielet. Z. E.

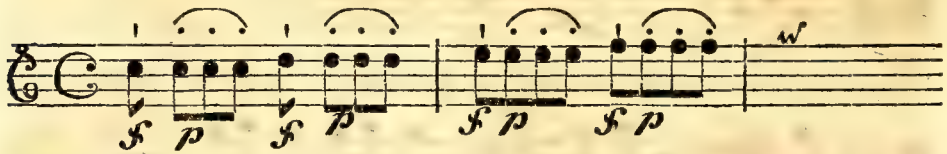
Und dieß iſt iener Ausdruck den der Componiſt eigentlich verlanget, wenn er ein *F* und *P* nämlich Forte und Piano, zu einer Note ſetzet. Man muß aber, wenn man die Note ſtark angeſtoſſen hat, den Bogen nicht von der Seyte weglaſſen, wie einige ſehr ungeſchickt thun; ſondern der Bogen muß fortgeführet und folglich der Ton noch immer gehöret werden, nur daß er ſich gelind verliere. Man leſe nach was ich am 44. Blatte in der Anmerkung (*k*) erinnert habe.

§. 9.

Meiſtens fällt der Accent (*d*) der Ausdruck oder die Stärke des Tones auf die herrſchende oder anſchlagende Note, welche die Italiäner Nota

(*d*) Ich verſtehe hier durch das Wort: Accent, keinesweges der Franzoſen ihr le Port de Voix, darüber Rouſſeau in ſeiner Methode apprendre á chanter. p. 56. eine Erklärung geben will: ſondern einen Ausdruck (Expreſſion), Nachdruck oder Emphaſis, vom griechiſchen ἐν, in und φάσις, apparitio, dictio.

buona nennen. Diese anschlagende oder gute Noten sind aber merklich von einander unterschieden. Die sonderbar herrschenden Noten sind folgende: in iedem Tact die das erste Viertheil anschlagende Note; die erste Note des halben Tactes oder dritten Viertheils im Viertheiltacte; die erste Note des ersten und vierten Viertheils $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte; und die erste Note des ersten, vierten, siebenden und zehenden Viertheils im $\frac{12}{8}$ Tacte. Diese nun mögen jene anschlagende Noten heissen, auf die allemal die meiste Stärke des Tones fällt: wenn anders der Componist keinen andern Ausdruck hingesetzet hat. Bey dem gemeinen Accompagniren einer Arie oder einer Concertstimme, wo meistens nur Achttheilnoten oder Sechtzehntheilnoten vorkommen, werden sie itzt meistens abgesöndert hingeschrieben, oder wenigst Anfangs ein paar Täcte mit einem kleinen Striche bemerket. Z. E.



Man muß also auf solche Art fortfahren die erste Note stark anzustossen, bis eine Abänderung vorkömmt.

§. 10.

Die andern guten Noten sind die, welche zwar allezeit durch eine kleine Stärke von den übrigen unterschieden sind; bey denen man aber die Stärke sehr gemäßiget anbringen muß. Es sind nämlich die Viertheilnoten und Achttheilnoten im Allabreve Tacte, und die Viertheilnoten in dem so genannten halben Trippel; ferner die Achttheilnoten und Sechzehntheilnoten im geraden und auch im $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Tacte; und endlich die Sechzehntheilnoten im $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ u. s. f. Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein Bogen stehet: so fällt auf die erste der zwoen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielet, sondern auch etwas länger angehalten; die zwote aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschleifet. Ein Beyspiel hiervon

von sehe man im ersten Abschnitte des siebenden Hauptstücks §. 3. sonderbar aber lese man den im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstücks 5. §. und man besehe die Beyspiele. Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstossen, und ein wenig länger anhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen. Man erinnere sich öfters des siebenden Hautstückes, und sonderheitlich was im ersten Abschnitte desselben §. 20. gesagt worden.

§. 11.

Aus eben dem sechsten und siebenden Hauptstücke siehet man, wie sehr das Schleifen und Stossen die Melodie unterscheide. Man muß also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genaueſt beobachten: sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeiget ist; so muß man das Schleifen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen. Das Hauptstück von den vielen Veränderungen des Bogenstriches wird sonderbar im zweyten Abschnitte zum Unterricht dienen, wie man öfters eine beliebte Abänderung machen solle, die doch allemal dem Charakter des Stückes ähnlich seyn muß.

§. 12.

Es giebt heut zu Tage gewisse Passagen, wo der Ausdruck von einem geschickten Componisten auf eine ganz besondere ungewöhnliche und unverhofte Art angebracht wird, welches nicht ieder errathen würde, wenn es nicht angezeiget wäre. Z. E.

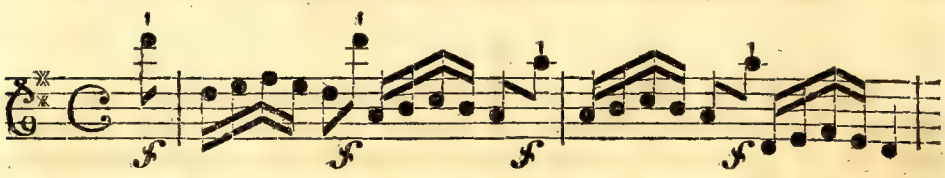
Denn hier fällt der Ausdruck und die Stärke des Tones auf das letzte Viertheil des Tactes, und das erste Viertheil des folgenden Tactes wird ganz still und ohne Nachdruck daran gehalten. Man unterscheide also diese beyde Noten keineswegs durch ein Nachdrücken mit dem Geigebogen; sondern man spiele sie, als wenn sie nur eine halbe Note wären. Auch hier mag man sich des 18.

§. im

§. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks, und der Anmerkung (*k*) erinnern.

§. 13.

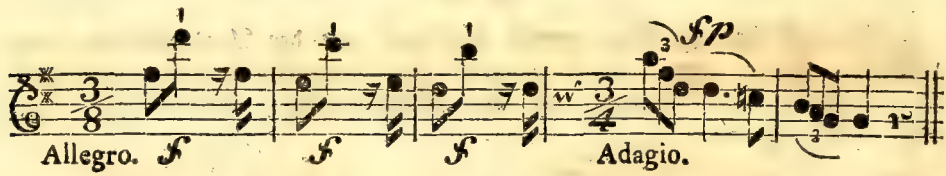
In lustigen Stücken bringt man meistens den Accent bey der höchsten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geschieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Viertheils im geraden Tacte, im Zweyviertheiltacte aber auf das Ende des zweyten Viertheiles fällt; sonderbar wenn sich das Stück im Aufstreiche anfängt. Z. E.



Dieß läßt sich nun aber in langsamen und traurigen Stücken nicht thun: denn da muß die Aufstreichsnote nicht abgestossen, sondern angehalten und singbar vorgetragen werden.

§. 14.

Im Dreyviertheil und Dreyachttheiltacte kann der Accent auch auf das zweyte Viertheil fallen. Z. E.



§. 15.

Man siehet in dem letzten Beyspiele, daß im ersten Tacte die punctierte Viertheilnote (D) durch einen Bogen an die darauf folgende Achttheilnote (E) verbunden ist. Man muß demnach bey dem Puncte mit dem Geigebogen nicht nachdrücken, sondern so wohl hier, als bey allen dergleichen Fällen die Viertheilnote mit einer mäßigen Stärke angreifen, die Zeit des Puncts ohne Nachdruck aushalten und die darauf folgende Achttheilnote ganz still daran schleifen. Ich habe es schon im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 9. erinneret.

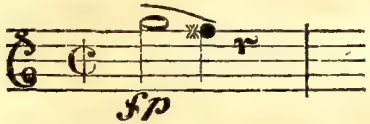
§. 16.

§. 16.

Eben also muß man auch jene Noten, die sonst dem Tacte nach sollten zertheilet werden, niemals abtheilen, oder die Abtheilung durch einen Nachdruck bemerken; sondern man muß sie nur anstossen und still aushalten, nicht anders, als wenn sie am Anfange des Viertheiles stünden. Man lese nur den §. 21, 22, und 23. des **vierten Hauptstückes**. Wo auch schon Beyspiele genug sind. Hieher gehöret auch was am Ende des §. 18. im **dritten Abschnitte** des **ersten Hauptstückes** gesagt worden; und man vergesse ja die Anmerkung (*k*) nicht. Diese Art des Vortrages machet ein gewisses **gebrochenes Tempo**, welches, da oder die Mittelstimme, oder der Baß, mit der Oberstimme sich zu trennen scheinen, sehr fremd und artig läßt, auch verursachet, daß in gewissen Passagen die **Quinten** nicht so mit einander anstossen, sondern wechselweise nach einander anschlagen. Z. E. hier sind drey Stimmen.

§. 17.

Sowohl in dem itzt beygebrachten Falle, als wo immer ein **Forte** hingeschrieben ist, muß man die Stärke mit Maase brauchen und nicht närrisch reissen: sonderbar bey der Begleitung einer Concertstimme. Manche thun eine Sache gar nicht, oder wenn sies thun, so ist sie gewiß übertrieben. Man muß auch den Affect sehen. Oft erfordert eine Note einen stärkern Anstoß; manchmal einen mittelmäßigen; und oft einen kaum merklichen. Das erste geschieht gemeiniglich bey einem gähen Ausdruck, den alle Instrumente zugleich machen; und dieser wird meistens durch (*fp*) angezeiget. Z. E.



Das zweyte geschieht bey den sonderbar herrschenden Noten, wovon im §. 9. dieses **Hauptstückes** gesprochen worden. Das **dritte** ergiebt sich bey allen

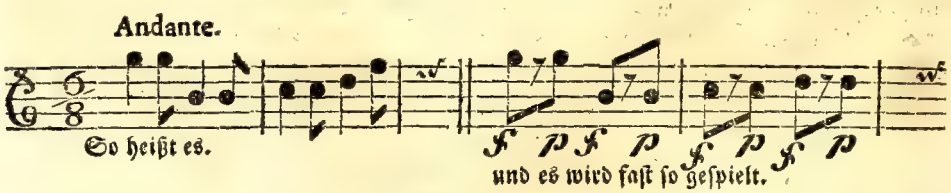
den übrigen im §. 10. erst angezeigten Noten, wo man eine kaum merkliche Stärke anbringen muß. Denn wenn man gleich unter der Begleitung einer concertierenden Stimme viele **Forte** hingeschrieben siehet; so muß man doch die Stärke mit seiner Maasse brauchen und nicht so übertreiben, daß man die Hauptstimme dadurch unterdrücket. Eine solche wenige und kurz angebrachte Stärke muß vielmehr die Hauptstimme erheben, die Melodie begeistern, dem Concertisten aushelfen, und ihm die Mühe das Stück recht zu Charakterisieren, erleichtern.

§. 18.

Gleichwie man nun das **Schleifen** und das **Stossen**, das **Schwache** und das **Starke** nach Erforderung des Ausdruckes genauest beobachten muß: eben so muß man auch nicht beständig mit einem schleppenden schweren Striche fortspielen, sondern sich nach dem bey ieder Passage herrschenden Affecte richten. Lustige und tändelnde Passagen müssen mit leichten und kurzen Bogenstrichen erhoben, frölich und geschwind weggespielet werden: gleichwie man langsame und traurige Stücke mit langen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß.

§. 19.

Bey der Begleitung einer Concertstimme muß man meistens die Noten nicht anhaltend, sondern schnell wegspielen, und in dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte sind die schwarzen Noten fast wie Achttheilnoten abzugeigen: um den Vortrag nicht schläfferig zu machen. Man sehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaases; und die schwarze Note muß man mehr hören, als die Achttheilnote. Z. E.



§. 20.

Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben.

Dieß

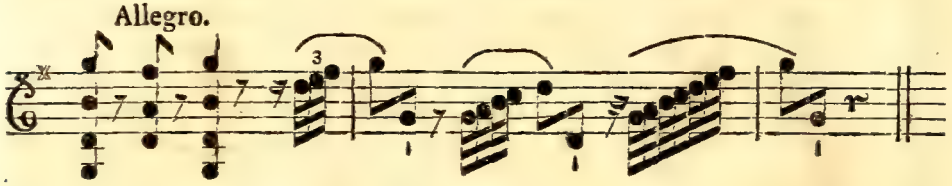
Dieß sind Accompagnisten für Stümpler und nicht für Meister. Wenn man manche italiänische Sängerinn, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaase fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Täcte fahren lassen, um sie von der offentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das **Verziehen**, oder **Vorausnehmen** der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreissen. (e)

§. 21.

Uebrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderheitlich auf ihren Anführer sehen: damit sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie beständig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrucke spielen. Es giebt gewisse Passagen bey deren Abspielung man leicht ins Eilen geräth. Man erinnere sich nur des §. 38. im **vierten Hauptstücke**. Und im **sechsten** und **siebenden Hauptstücke** hat man die Gleichheit des Zeitmaases mehr den einmal eingeschärfet. Ferner muß man sich befleissigen die **Accorde** schnell und zugleich, die nach einem **Puncte** oder kleinen **Sospir** folgenden kurzen Noten aber spät und geschwind wegzuspielen. Man sehe nur was ich im **zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstückes** §. 2. und 3. gelehret habe; man suche eben dort die Exempel nach. Wenn im Aufstriche, oder nach einer kurzen Sospir mehrere Noten abzugeigen sind; so pflegt man sie in einem Herabstriche zu nehmen, und in einem Zuge an die erste Note des folgenden Viertheiles zu hengen. Da müssen die Zusammenspielenden besonders einander beobach-

(e) Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeiget als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch.

obachten, und nicht zu frühe anfangen. Hier ist ein Beyspiel mit Accorden und Sospiren.



§. 22.

Alles, was ich nun in diesem letzten Hauptstücke niedergeschrieben habe, betrift eigentlich das richtige Notenlesen, und überhaupts den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut gesetzten musikalischen Stückes. Und alle meine Bemühung, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehlet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkänntniß und Empfindung des guten musikalischen Geschmackes vorzubereiten. Ich will also hier schliessen, zugleich aber dasjenige wiederholen, was ich am Ende der ersten Auflage dieser Violinschule gesagt habe: daß nämlich noch vieles für die Herrn Concertisten zu sagen wäre, und daß ich es vielleicht noch einmal wagen werde die musikalische Welt mit einer Schrift zu vermehren. Ich würde es auch ohnfehlbar gewagt haben, wenn mich meine Reisen nicht gehindert hätten. Die Vorrede zu dieser Auflage enthält meine Entschuldigung umständlich. Ich hoffe noch mein Wort zu halten, da ich gesehen, daß mein Eifer den Anfängern zu dienen nicht ohne Nutzen war, und daß die gelehrten Herrn Tonkünstler meine geringe Bemühung mit so vieler Güte beurtheilet haben.

Ende der Violinschule.

Register

Regiſter
der vornehmſten Sachen

Die römiſche Zahl zeiget das Hauptſtück; die deutſche Ziffer hingegen den §. an. Sind aber zwo römiſche Zahlen beyſammen: ſo führet die erſte und etwas gröſſere zwar auf das Hauptſtück; die zwote, etwas kleinere und Curſive aber bedeutet den Abſchnitt. Das (E) heißt, die Einleitung.

A.

Abfall eine muſikaliſche Auszierung. ſiehe: Rückfall.

Abſchnitte, was man in der Muſik ſo heißt: V. 14.

Abſtoſſen der Noten, wie es angezeiget wird. I. *III.* 20. wie man die Noten abſtoſſen ſolle. IV. 38. und VII. *II.* 2. Das Abſtoſſen der Noten muß man genau nach der Vorſchrift des Componiſten beobachten; und auch oft ſelbſt geſchickt anzubringen wiſſen. XII. 3. 11.

Abtheilung des Bogenſtriches in das Schwache und Starke. V. 3. 4. 5. u. ſ. f.

Accent der muſikaliſche, auf welche Noten er kömmt. XII. 9. 10. auf eine beſondere Art angebracht. XII. 12. 13. 14.

Accompagniren, einige Regeln davon. XII. 9. 17. 18. 19. 20.

Accorde, wie man ſie ſpielen ſoll. XII. 21. gebrochene. ſ. Arpeggieren.

Adagio, wird oft ſchlecht geſpielet. XII. 2.

Affect wird oft vom Componiſten angezeiget. VI. 3. Der Bogenſtrich muß zur Erregung der Affecten vieles beytragen. VII. *I.* 1. Der Affect muß in einem Stücke aufgeſucht, und beym Vortrage beobachtet werden. XII. 3. 7.

Alphabeth zur Violin. I. *I.* 14. wenn es ſolle gelernet werden. II. 6. ſoll gut gelernet werden. II. 7. eines durch (※) und (b) III. 6.

Amphion. E. *II.* 5.

Anfänger ſollen nicht gleich zu geigen anfangen. I. *I.* 1. wie man ſie im Tacte unterweiſen ſolle. I. *II.* 8. 9. 10. 11. wie man ſie wegen der Eintheilung der Noten und Pauſen verſuchen ſolle. I. *III.* 12. wie ein Anfänger die Geigen halten, und den Bogen führen ſolle. II. 1. 2. 3. 4. u. ſ. w. wie man ſie mit Vortheile unterweiſen ſolle. II. 8. warum ſie anfangs meiſtens in (E) Dur geſetzte Stücke ſpielen ſollen. II. 9. man ſoll ihnen die Buchſtaben nicht auf die Violin ſchreiben. II. 10. die Anfän-

ger ſollen allezeit ſtark und ernſtlich ſpielen. II. 11. wie ſie die Tonarten ſollen erkennen lernen. III. 2. 3. 4. ſollen alle Intervallen kennen lernen. III. 5. ſollen den vierten Finger oft brauchen. III 7. was ſie nach Erlernung des Alphabets ſpielen ſollen. III. 8. 9.

Anführer muß bey einer Muſik von allen wohl beobachtet werden. XII. 21.

Anſchlag eine muſikaliſche Auszierung. IX. 12.

Apollo. E. *II.* 5.

Applicatur was es iſt. VIII. *I.* 1. deſſen Urſache. VIII. *I.* 2. iſt dreyfach VIII. *I.* 3. die ganze Applicatur. VIII. *I.* 4. 5. 6. wie man ſich dazu geſchickt machet. VIII. *I.* 7. wie man ſie hinauf und herab ſpielet. VIII. *I.* 8. 9. 10. 11. 12. u. ſ. f. die halbe Applicatur. VIII. *II.* 1. 2. 3. 4. u. ſ. f. die vermiſchte Applicatur. VIII. *III.* 1. 2. 3. u. ſ. w.

Ariſtoxen. E. *II.* 5.

Arpeggieren. was es iſt und wie es gemacht wird. VIII. *III.* 18.

Auflöſungszeichen. I. *III.* 13.

Aufſtreich. I. *III.* 24.

Ausdruck. ſ. Accent.

Ausführung. an der guten iſt alles gelegen. XII. 1.

Aushaltung einer Note, Zeichen davon, und die Zeit derſelben. I. *III.* 19.

Auszierungen ſoll man mäßig brauchē, und wenn ſie zu brauchen ſind. XI. 22.

B.

(B) Dieſer Buchſtab muß ſonderheitlich beobachtet werden. I. *I.* 14. B (b) was es iſt und wie es in der Muſik gebraucht wird. I. *III.* 13. 14. 15.

Batement. ſ. Zuſammenſchlag.

Barydon, der ſo genannte. E. *I.* 2.

Bebung. ſ. Tremolo.

Beyſpiele. warum ich ſie meiſtens in (C) dur geſetzet habe. VI. 19.

Bewegung der Hand beym Aushalten einer langen Note. V. 5.

Boetius. E. *II.* 3.

Boden der Violin. E. *I.* 3.

Bogen. wie der Geigebogen ſoll gehalten und geführet werden. *II.* 5. 6.

Bogenſtrich. Regeln des Hinauf- und Herabſtriches. IV. 1. 2. 3. u. ſ. w. Exempeln darüber. IV. 38. Abtheilung in das Schwache und Starke. V. 3. 4. u. ſ. f. muß bald nahe am Sattel, bald entfernt gemacht werden. V. 11. Die Striche ſolle man gut miteinander verbinden. V. 14. Veränderung des Striches bey Triolen. VI. 3. 4. u. ſ. w. bey gleichen Noten. VII. *I.* 1. 2. 3. u. ſ. f. bey ungleichen Noten. VII. *II.* 1. 2. 3. u. ſ. w. Der Bogenſtrich unterſcheidet alles VII. *I.* 1.

Bratſchen (Viola di Braccio) E. *I.* 2.

Buchſtaben. die muſikaliſchen. I. *I.* 12. wo ſie bey der Violin ſtehen. I. *I.* 13. 14. man ſoll ſie den Anfängern nicht auf die Violin ſchreiben. II. 10.

C.

Canonici, wer ſie waren. E. *II.* 5.

Charakter eines Stückes muß unterſucht werden. XII. 4. 5. 7.

Cirkel und **Halbcirkel** muſikaliſcher Aus-

Auszierungen. XI. 19. Der Halbcirkel das Verbindungszeichen. I. *III.* 16. als ein Zeichen des Aushalten. I. *III.* 19.
Componiſten ſollen die Veränderung des Bogenſtriches anzeigē. VI. 3. ſollen aber bey Vorſchreibung des Vortrages eine vernünftige Wahl treffen. VII. *I.*
Concertſtimme, wie man ſie begleiten ſolle. XII. 9. 17. 19. 20.
Corona, was es iſt. I. *III.* 19.
Corpus oder Körper der Violin. E. *I.* 3.
Cuſtos muſicus. was es iſt. I. *III.* 26.

D.

Dach auf der Violin. E. *I.* 3.
Darmſeyten. ſ. Seyten.
Didymus. E. *II.* 5.
Diodor. E. *II.* 5.
Doppelgriffe. ſ. Griffe.
Doppelſchlag. eine muſik. Auszierung. IX. 27.
Dreyerl. ſ. Triolen.
Durtöne. ſ. Tonart.

E.

Einklang. unifonus. III. 5.
Einſchnitte. V. 14.
Emphatik. ſ. Accent.
Erfinder der Muſik. E. *II.* 3. und der muſikaliſchen Inſtrumente. E. *II.* 5.
Erhöhungszeichen. I. *III.* 13. dabey muß man oft andere Finger brauchen. I. *III.* 14. der vierte Finger iſt dabey nothwendig. III. 6. das doppelte Erhöhungszeichen. I. *III.* 25. Eine Tonleiter mit (𝄪). III. 6.
Erniedrigungszeichen. I. *III.* 13. Ein Alphabet davon. III. 6. Das doppelte Erniedrigungszeichen. I. *III.* 25.
Exempel. ſ. Beyſpiele.
Expreſſion. ſ. Accent.

F.

(*F. P.*) was dieſe Buchſtaben anzeigen. XII. 8.
Figur. (gewiſſe zuſammen gehörige Noten) können durch den Bogenſtrich vielmal verändert werden. VI. 3.
Finger. Ordnung derſelben auf der Violine. I. *I.* 14. und III. 6. der vierte Finger ſoll öfters gebraucht werden. III. 7. warum er oft nothwendig iſt. V. 13. und VI. 5. 17. wie die Finger bey der ganzen Applicatur gebraucht werden. VIII. *I.* 4. 5. 6. 8. 9. u. ſ. f. bey der halben. VIII. *II* 1. 2. 3. u. ſ. w. bey der vermiſchten. VIII. *III.* 2. 3. u. ſ. f. der Finger Verlegung oder Ueberlegung. VIII. *III.* 15. man muß oft mit allen Fingern zurück gehen. VIII. *III.* 16. den vierten Finger ausſtrecken. VIII. *III.* 9. oder auch den erſten zurückziehen. VIII. *III* 10. oft aber zweene Finger ausſtrecken. VIII. *III.* 11.
Flaſcholet, das ſogenannte, ſoll nicht unter andere natürliche Violintöne gemiſchet werden. V. 13.
Forte (forte) ſ. Stärke.

G.

Gamba. E. *I.* 2.
Geige. Unterſcheid, zwiſchen dem Worte Geige und Violin. E. *I.* 1. Die verſchiedenen Gattungen derſelben. E. *I.* 2. ſiehe ferner Violin.
Geigebogen, iſt auch ſchon bey einigen Inſtrumentē der Alten gebraucht wordē. E. *II.* 8. ſ. Bogen. Ge-

Geſellſchaft muſikaliſche. Nachricht davon. E. *I.* 6.
Geſchichte der Muſik. E. *II.* 5.
Gregor der groſſe. E. *II.* 5. er verändert die Muſik. *I.* 1. 4.
Griechen. ſie ſangen über ihre Buchſtaben. I. *I.* 3. ihr Zeitmaaß. I. *I.* 4.
Griffe auf der Violin. I. *I.* 14. Doppelgriffe. VIII *II.* 11. und VIII. *III.* 8. 9. 10. 11. 12. 15. 16. u. ſ. f. eine ſehr nützliche Beobachtung bey Doppelgriffen. VIII. *III.* 20.
Groppo, eine muſikaliſche Auszierung. XI. 18.
Guido von Arrezo. E. *II.* 5. machte eine Veränderung in der Muſik. I. *I.* 5. 6.

H.

Halbcirkel. ſ. Cirkel.
Halbtriller. IX. 29.
Harmonici. wer ſie waren. E. *II.* 5.
Harte Tonart. ſ. Tonart.
Hiſtorie muſikaliſche. E. *II.* 5.
Homer. E. *II.* 5.

J.

Inſtrumente muſikaliſche, der alten Zeiten. E. *II.* 4. deren Erfinder. E. *II.* 5. 6. 8. Seyteninſtrumenten verändern ſich durch Wärme und Kälte. XII. 6.
Inſtrumentiſten, ſollen ihren Vortrag nach der Singmuſik einrichten. V. 14.
Intervallen, muſikaliſche, was ſie ſind und wie vielerley. III. 5.
Jubal. E. *II.* 3.

K.

Kunſtwörter muſikaliſche. I. *III.* 27.
Kreutzel, das ſo genannte. I. *III.* 13. 14. ſ. Erhöhungszeichen.

L.

Lactantius. E. *II.* 5.
Leyer der Alten was ſie war, und ihr Urſprung. E. *II.* 6.
Linien muſikaliſche. I. *I.* 8.
Lucian. E. *II.* 5.

M.

Maibom. (Marcus Maibomius) E. *II.* 5.
Marpurg, ein gelehrter Muſikverſtändiger. E. *II.* 5.
Matematiker ſollen den Geigenmachern bey Verfertigung der Inſtrumente an die Hande gehen. E. *I.* 6.
Mäßigung des Bogens. V. 10.
Merkur. E. *II.* 5. 6. 8.
Mizler ein gelehrter Muſikverſtändiger. E. *I.* 6.
Molltöne. ſ. Tonart.
Mordente. was er iſt und wie vielerley. XI. 8. 9. iſt aufſteigend und abſteigend. XI. 10. man muß ihn mäßig brauchen; und wo XI. 11. 12. 13. muß körnicht vorgetragen werden. XI. 14.
Murs. Jean de Murs oder Johann von der Mauer. E. *II.* 5. er verändert die Muſik ſehr merklich. I. 1. 7.
Muſik. Wortforſchung. E. *II.* 2. die Erfindung. E. *II.* 3. Singmuſik ſoll das Augenmerk der Inſtrumentiſten ſeyn. V. 14. Veränderung derſelben. I. *I.* 4. 5. 6. 7.
Muſikaliſche Geſellſchaft. ſ. Geſellſchaft.
Muſikaliſche Geſchichte. E. *II.* 5.
Muſikaliſche Kunſtwörter. I. *III.* 27.

Muſikaliſche Schriftſteller, viele gute. E. *II.* 5.

N.

Nachſchläge. eine Auszierung. IX. 30.
Noten. Warum ſie erfunden worden. I. *I.* 2. wie ſie erfunden worden. I. *I.* 7. wie ſie itzt ausſehen; und zu was ſie dienen. I. *I.* 11. wie man ſie zur Violin brauchet. I. *I.* 13. 14. ihre Dauer oder Geltung; und wie man ſie in den Tact eintheilen ſolle. I. *III.* 1. 3. 4. 5. u. f. f. ſamt der Tabelle, wie auch IV. 37. wie die Noten heiſſen vor denen ein (𝄪); und die, vor denen ein (b) ſtehet. I. *III.* 13. weñ eine Note muß ausgehalten werden, und wie? I. *III.* 19. was die Vorſchlagnoten ſind. ſiehe Vorſchlagnoten. Beyſpiele von lauffenden und ſonſt vermiſchten Noten IV. 38. viele an einem Bogenſtriche geſchleifte. VII. *I.* 11. 12. 13. viele an einem Bogenſtriche abgeſtoſſene. VII. *I.* 15. 16. 17. wie man die geſchleiften ſchmackhaft vortragen ſolle. VII. *I.* 20. die punctierten, wie ſie zu ſpielen ſind. VII. *II.* 2. 3. 4. u. XII. 15 21. herrſchende, anſchlagende oder gute Noten, welche ſolche ſind. XII. 9. 10. unterſchiedlich zuſammengezogene wie ſie vorzutragen ſind. XII. 10. 12. 16. 21. nach einer kleinen Soſpier, wie man ſie abgeigen ſolle. XII. 21.
Notenleſen, das gute iſt ſchwerer als Concerte ſtudiren. XII. 3. wenig Soloſpieler leſen gut. XII. 4. einige Regeln. XII. 7. 8. 9. u. f. f. bis 22.

O.

Octav. III. 5.
Olympus. E. *II.* 5.
Orcheſtergeiger, ein guter iſt höher zu ſchätzē als ein purer Soloſpieler. XII. 4.
Orpheus. E. *II.* 5.

P.

Pauſen. was ſie ſind, und was ſie gelten. I. *III.* 2. 3. 5. 6.
Paſſage, eine durch den Bogenſtrich 34. mal veränderte VII. *I.* 19. beſondere Paſſagen. XII. 12. 13. 14.
Piano ſ. Schwäche.
Plinius. E. *II.* 5.
Ptolomäus. E. *II.* 5.
Puncte. was er bedeutet. I. *III.* 8. 9. 10. neue Lehre von zweenen Puncte. I. *III.* 11. wenn er über oder unter der Note ſtehet, was er anzeiget. I. *III.* 17.
Punctierte Noten. ſ. Noten.

Q.

Quart. iſt dreyerley. III. 5.
Quint. iſt dreyfach. III. 5.

R.

Regeln des Hinaufſtriches und Herabſtriches. IV. 1. 2. 3. u. f. f. Zur Beförderung eines guten Tones auf der Violin. V. 4. 5. u. ſ. w. zum guten Notenleſen. XII. 7. 8. 9. u. f. f. bis 22.
Ribatutta. ſ. Zurückſchlag.
Rückfall oder Abfall eine Auszierung. IX. 25. wenn er gut oder ſchlecht iſt. IX. 26.

S.

Sapho die Dichterin ſoll den Geigebogen erdacht haben. E. *II.* 8.

Sattel auf der Violine, was es ist. E. *I.* 3. kann den Klang der Violin bessern. E. *I.* 7.

Schleifen, wie es angezeigt wird. I. *III.* 16. wie man schleiffen solle. VII. *I.* 20. VII. *II.* 2. 3. 4. 5. 6. 7. die Schleifer muß man genau beobachten, und auch oft selbst geschickt anzubringen wissen. XII. 3. 10. 11. 15.

Schleifer. eine musikalische Auszierung. IX. 11.

Schlüssel, der sogenannte musikalische. I. *I.* 9. wie man ihn bey den Blasinstrumenten versetzen könnte, und warum er bey der Violin kann anders gesetzet werden. I. *I.* 10.

Schriftsteller, gute musikalische. E. *II.* 5.

Schuß, ein musikalischer. XI. 20.

Schwäche, mit dem Geigebogen, wo sie anzubringen. V. 3. 4. 5. u.s.f. soll nicht gar zu stille seyn. V. 13. beym Schleifen. VII. *I.* 20. muß gut angebracht werden. XII. 3. 8.

Sechst. ist dreyfach. III. 5.

Secund ist dreyerley. III. 5.

Septime ist dreyfach. III. 5.

Seyteninstrumente. s. Instrumente.

Seyten. mit Darmseyten waren auch schon die Instrumente der Alten bezogen. E. *II.* 7. wie die 4. leeren Seyten auf der Violin heissen. I. *I.* 13. wie durch die Bewegung der Seyten der Klang entstehet. V. 10. die dickern und tieffern darf man allemal stärker angreiffen als die schwachen. V. 11. die leern muß man oft vermeiden. V. 13.

Singbar soll man spielen. V. 14.

Solospielen muß man erst, wenn man gut accompagniren kann. XII. 5.

Sospiren, was man so heißt und was sie gelten. I. *III.* 3. 5. 6.

Spielen, soll man allemal ernstlich und stark. II. 11. und V. 2. spielen soll man, wie man singt. V. 14. einige Regeln der guten Spielart. XII. 7. 8. 9. u.s.f. bis 21.

Stärke. wo sie mit dem Geigebogen kann angebracht werden. V. 3. 4. 5. u.s.f. soll nicht übertrieben werden. V. 13. wo mans beym Schleifen anbringet. VII. *I.* 20. muß geschickt gebraucht werden. XII. 3. 8. Regeln von der Mäßigung der Stärke. XII. 17.

Stimmen. Unterscheid des hohen und tiefen beym Spielen. V. 11.

Stimmung, eine reine ist höchst nöthig. XII. 6.

Stimmstock. was es ist. E. *I.* 3. er kann den Klang der Violin verbessern. E. *I.* 7.

Stossen. s. Abstossen.

Strich. s. Bogenstrich.

Striche, kleine, oder oder unter den Noten, was sie bedeuten. I. *III.* 17. am Ende iedes Tactes. I. *III.* 5. werden zur Abtheilung eines Stückes gebraucht. I. *III.* 22.

T.

Tact. dessen Beschreibung und seine Wirkung. I. *II.* 1. 2. der Alten ihre Tacte, und die Erklärung des heutigen

gen Zeitmaaſes. I. *II.* 3. 4. auf den Haupttact beziehen ſich die andern. I. *II.* 5. der Allabreve. I. *II.* 6. die Erklärung der Art der Bewegnng: wie man ſie erkennet, und wie ſie dem Schüler ſoll beygebracht werden. I. *II.* 7. 8. Fehler der Lehrmeiſter. I. *II.* 9. ſie ſollen auf das Temperament des Schülers ſehen. I. *II.* 10. und ihm nichts hartes vor der Zeit geben. I. *II.* 11. Man muß die Gleichheit des Tactes niemals auſſer acht laſſen. I. *II.* 12. bey gleichen fortlaufenden Noten geräth man leicht ins Eilen. IV. 38. die Gleichheit des Tactes wird beſtändig eingeſchärfet. VII. *I.* 8. 11. 16. 17. und VII. *II.* 2. 3. 5. der Tact muß beym Accompagnieren nicht geändert werden. XII. 20.

Temperatur, was ſie iſt. I. *III.* 25.

Tempo, gebrochenes. XII. 16.

Termini technici. I. *III.* 27.

Terz, iſt zweyerley. III. 5.

Tevo. ein muſikaliſcher Schriftſteller. E. *II.* 8.

Tirata. was es iſt. XI. 20. 21.

Ton. den guten aus der Violin heraus zu bringen. V. 1. 2. u. ſ. w. die Reinigkeit des Tones zu erhalten. V. 10. man muß die Stimmung beobachten. V. 11. bey der Stärke und Schwäche in gleichem Tone ſpielen. V. 12. Gleichheit des Tones im Singen und Spielen. V. 13. 14.

Tonart. Erklärung, und Mannigfaltigkeit. III. 2. 3. 4.

Tremolo. deſſen Urſprung, und wie er gemacht wird, XI. 1. 2. 3. iſt dreyfach. XI. 4. ferner Erklärung deſſelben. XI. 5. auf 2. Seyten. XI. 6. wird meiſtens bey Cadenzen gebraucht. XI. 7.

Triller. wie er angezeiget wird. I. *III.* 21. wird beſchrieben. X. 1. 2. muß mit der gröſſern oder kleinern Secunde, und nicht aus der Terze gemacht werden. X. 3. dieſe Regel ſcheint eine Ausnahme zu haben: die aber nicht Stich hält. X. 4. wie man den Triler anfängt, und ſchließt. X. 5. 6. Er iſt dreyfach. X. 7. Der Geißtriller. X. 8. man muß ſich an einen langen gewöhnen. X. 9. und alle Finger zum Trilleſchlag üben. X. 10. wie man die Vorſchläge und Nachſchläge zum Triller braucht. X. 11. 12. 13. 14. wo man einen Triller machen ſolle. X. 15. 16. 17. 18. 19. 20. der aufſteigende und abſteigende Triller. X. 21. 22. 23. durch die Semitone. X. 24. bey ſpringenden Noten. X. 25. mit dem Abfall auf eine leere Seye. X. 26. der Doppeltriller. X. 27. 28. Exempel davon durch alle Töne. X. 29. der auf- und abſteigende Doppeltriller. X. 30. der Sechſttriller. X. 31. der begleitete Triller. X. 32. der Halbtriller. IX. 29.

Triolen. was ſie ſind. VI. 1. ſollen gleich vorgetragen werden. VI. 2. ſie können durch den Bogenſtrich oft verändert werden. VI. 3. 4. 5. u. ſ. f.

Trompete Marine. S. *I.* 4.

U. V.

Ueberwurf. eine Auszierung. IX. 22. wenn er zu vermeiden. IX. 24.

Ut, re, mi, fa, &c. deſſen Urſprung. I. *I.* 5.

Verbindungszeichen. I. *III.* 16. oft

stehen Puncte darunter oder kleine Striche. I. *III.* 17. auf eine andere Art angebracht. I. *III.* 18.

Viola d'Amor. E. *I.* 2.

Violet, das engliſche. E. *I.* 2.

Violin. Unterſcheid zwiſchen dem Worte Geige und Violin. E. *I.* 1. Beſchreibung der Violin. E. *I.* 3. wie man ſie rein beziehen ſolle. E. *I.* 4. die Violinen ſind oft ſchlecht gearbeitet. E. *I.* 5. wie man ſie halten muß. II. 1. 2. 3. u. ſ. w. Man ſoll keine Buchſtaben darauf ſtechen. *II.* 2. Man ſoll anfangs die Violin etwas ſtärker beziehen: und wie man den guten Ton darauf ſuchen ſolle. V. 1. 2. 3. u. ſ. f.

Violiniſt. wie er ſeine Violin verbeſſern kann. E. *I.* 7. wie er die Geige halten und den Bogen führen ſolle. II. 1. 2. 3. u. ſ. w. was er zu beobachten hat, bevor er zu ſpielen anfängt. III. 1. er ſoll vernünftig ſpielen. VII. *I.* 1. ſoll die Vorſchrift des Componiſten wohl beobachten. X. 21. nach dem erſten Violiniſten müſſen ſich die andern einſtimmen. XII. 6. ſoll den Charakter eines Stückes beobachten, bevor er zu ſpielen anfängt. XII. 7. muß die Auszierungen am rechten Orte, und nicht zu häufig anbringen. IX. 21.

Violinſchlüſſel. ſ. Schlüſſel.

Violino picolo. E. *I.* 2.

Violon. E. *I.* 2.

Violoncll. E. *I.* 2.

Vorſchlagnoten, was ſie ſind. I. *III.* 23. und IX. 1. wie vielerley deren ſind, und wie man ſie vortragen muß. IX. 2. 3. 4. die längern IX. 4. 5. 6. 7. 8. die kurzen Vorſchläge. IX 9. die abſteigenden Vorſchläge ſind beſſer als die aufſteigenden. IX. 10. man kann ſie von der Terze machen. IX. 11. und aus dem nächſten Tone mit zwoen Noten. IX. 12. wenn der aufſteigende Vorſchlag am beſten klinget. IX. 13. die aufſteigenden kommen auch aus entfernten Tönen. IX. 15. durchgehende Vorſchläge. IX. 16. 17. 18. 19. man ſoll die Vorſchläge am rechten Orte anbringen. IX. 21. wie man ſie zum Triller braucht. X. 11. 12. 13. 14.

Vortrag, der gute Vortrag iſt nicht leicht. XII. 2. 3. ſiehe ferner: Notenleſen und Bogenſtrich.

W.

Wallis, ein muſik. Schriftſteller. E. *II.* 5.

Weiche Tonart. ſ. Tonart.

Wiederholungszeichen. I. *III.* 22.

Wörter. muſik. Kunſtwörter. I. *III.* 27.

Z.

Zarge an der Violin, was man ſo heißt. E. *I.* 3.

Zeichen. Verbindungszeichen. I. *III.* 16. Wiederholungszeichen. I *III.* 22.

Zeitmaaß das muſikaliſch. ſ. Tact.

Zertheilung einer Note wie ſie zu lernen iſt. I. *III* 7.

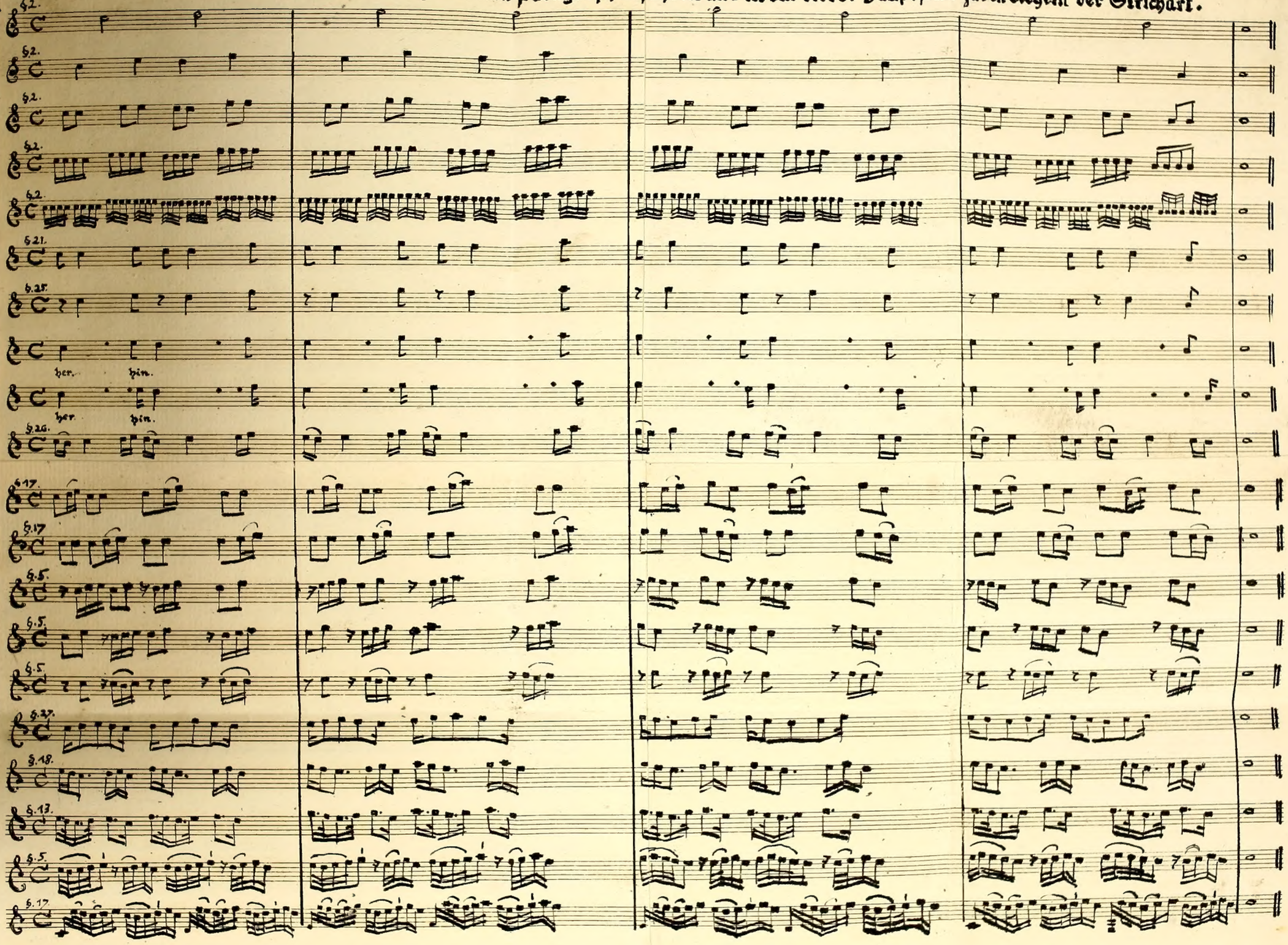
Zierraten. ſ. Auszierungen.

Zirkel. ſ. Cirkel.

Zurückſchlag (Ribattuta) wo, und wie dieſe Auszierung gebraucht wird. XI 17.

Zuſammenſchlag (Batement) was dieß für eine Auszierung iſt. Ihr Urſprung und Gebrauch. XI 15. 16.

Zwiſchenſchläge. IX. 19. 20.

Tabelle.

Die hier angemerkten Paragraphen führen uns in das vierte Hauptstück zu den Regeln der Strichart.